BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

numero speciale

Tutto su Venezia

e gli altri festival dell'estate e dell'autunno

14 tavole fotografiche

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 10-11 - OTTOBRE-NOVEMBRE 1965

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 10-11

ottobre-novembre 1965

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500: Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Taccuino della XXVI Mostra

di BERT.

martedì 24 agosto

È in sala la quasi ottuagenaria Sylvie, protagonista del brechtiano *La vieille dame indigne.* Non differendo granché il suo abito per il « gala » inaugurale da quello buono di Nonna Speranza, la sua presenza appare quanto mai adeguata a qualsivoglia stato d'animo. Purché non temperamentalmente (o polemicamente) pretenzioso di testimonianze concrete di età più verdi. Il film di Allio, arrivato al Lido in punta di fioretto, è accolto con simpatia dal pubblico cui l'esperienza confida ad ogni edizione della Mostra un nuovo metro di giudizio relativo, per dargli modo di gioire e soffrire sino in fondo per due settimane.

La « snervante attesa » dei divi da parte dei cronisti salottieri, la curiosità professionale dei critici, i dubbi dei trattori sugli incassi settembrini fanno parte dell'eterogeneo bagaglio delle umane illusioni di questa fetta di sabbia a fine estate. Una malevola anarchia climatica mette a dura prova l'ottimismo di quarantenni fatalmente metereopati, ma sguinzaglia davanti al Palazzo in un attraente girotondo di *blue-jeans* e frangette le giovanissime bagnanti. Per loro il Festival hanno ancora il sapore come il nome.

Il ricevimento nel cortile di Palazzo Ducale a conclusione della prima giornata risulta necessariamente suggestivo. Anche se, dopo una marcia di avvicinamento di centinaia di chilometri, il vagare per il selciato nell'aria cinerina, ancora echeggiante di verdiana gelosia, senza la possibilità di deporre la sfogliata al formaggio su un qualunque piano impedisca di accogliere i ritrovati amici con una distensiva pacca sulle spalle.

mercoledì 25 agosto

Si apre alla Biblioteca Marciana la « X^a^ Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico ». Alla stessa ora, alle dieci, gli *aficionados* della retrospettiva risultano tutti presenti all'appello, colmando l'amico « Chicco » di approvazione paterna ma lasciando spartanamente indifferente l'organizzatore Savio. Sotto la variopinta bandiera di Lubitsch (*La principessa delle ostriche* e *La bambola*) l'irriverente presa in giro dell'autorità appare come un addio all'autentico umorismo. Fra qualche anno in Germania non si riderà più delle fortezze e dei generali. Da dopodomani in Volpi non compariranno che femmine bieche, lenoni insaziabili e rissosi *ratés* inzuppati di birra.

Chi non ne ricorda il titolo esatto, può essere fuorviato dalle sbrigative informazioni del « tuttifrutti » Cinemundus, che lo annuncia come *The Knack,* ovvero *La furberia.* Risalendo la china dell'istinto si gusta egualmente *The Knack* di Richard Lester, primo premio a Cannes, più costruito che « fragile », più abile che « allegro », una lezione di come si gira e di come si recita.

Inadatto antipasto l'*humour* inglese al riso all'indiana. *Kapurush* (t.l.: Il vile) di Satyajit Ray, in concorso, anche se si definisce « uno dei primi saggi di comportamento offerti dal cine indiano », lascia piuttosto

intorpidito il pubblico. Sia al chiuso sia alla brezza settembrina dell'Arena. Al resuscitato amore del poco vispo sceneggiatore Amithaba per l'inflessibile Karuna in Gupta ogni bene presso le terze visioni di Madras. Ai più attenti fra gli spettatori rimarranno comunque almeno due interrogativi: quello, maiuscolo, sul perché *Il vile* abbia lasciato « su invito » il mar Arabico per la laguna e l'altro, certamente minore, se il nome di battesimo della protagonista (bella e brava) sia Soumitra, Madhavi o Premenda. Urge che per convenzione internazionale vengano evitati equivoci del genere: gli spettatori indiani rischiano di sognare la Loren chiamandola Marcello.

giovedì 26 agosto

Una Pola Negri presa sottogamba da Lubitsch in *Die Bergkatze* (La gatta selvatica), decisa a tutto per amore di un agghindato *play-boy* in ghette, ma non sino al punto di rendersi schiava di forchette, pettini e buone maniere, ci congeda dal suo disincantato ma incantevole contemporaneo.

Addio alle ore libere del programma « ufficiale » non senza vaga apprensione. Il cinema Excelsior, in scioperata fase « di vita » dopo le invernali visioni « per tutti », offre le sue occasioni off-Palazzo. *Below the Hill* è il risultato di una collaborazione fra i membri di una comunità del New England. « Deve un uomo cessare di essere un uomo — si chiede nel *dépliant* informativo — perché è in difficoltà economiche? ». Con questo interrogativo i produttori indipendenti introducono alla problematica del film, ma lo spettatore è chiamato, dopo la visione, ad andare ben oltre. La testimonianza sulla realtà americana, così vera ed aperta, si condensa a conti fatti in una sconsolata confessione sulla fragilità della condizione umana di chi, perduta per una causa o l'altra l'occupazione, viene messo in quarantena dalla società del benessere. L'uomo medio, allora, rischia di perdere non solo la calma ma anche la ragione. Non è più questione di « dovere » ma di « potere » stare a galla.

Quelli che gli estranei ai lavori, i marziani della mostra, continueranno a chiamare « gli scarti di *Louisiana Story* », mentre lo spettatore provveduto con tono di famiglia li nobilita in *Film Studio*, durano circa 16 ore. E lo « studio » risulterà di non lieve lettura anche per i « puristi ».

La seconda parte del pomeriggio è dedicata a *A falecida* (La morta), forse, al tirar delle somme, il film più bistrattato. Alcuni giudizi dei quotidiani: « minacciosamente saturo di sapori mortuari »; « senza forza vitale », « due ore malamente perdute », ecc. Si potrebbe giurare su di un inverecondo fallimento. Ma quelli che hanno captato per intero il dialogo originale sono di parere diverso. Certo, non ne negano perentoriamente « la specifica realtà brasiliana ».

Se madre natura fa trenta, la cosmesi ed un buon sarto arrivano a volte a trentuno. Dalla crisalide dell'affettuosa congiura esce una diva, e diva resta sotto la camera, al di qua della transenna dei ragazzini e delle vecchiette osannanti, sotto i *flashes* della tribunetta d'onore. Invece, Hana Brejchová (*Lasky jedne plavovlásky*: Gli amori di una bionda), possiede ancora gli ingredienti di tutte le biondine provinciali del mondo. Per ora è sin troppo felice di tante cose: del suo abito di velo un po' misero, della rosa artificiale fra i capelli, di aver veduto il mare. E della lieta accoglienza del pubblico e positiva della critica alla sua fresca interpretazione di Andula.

venerdì 27 agosto

Per gli struzzi, gli acquiescenti, i qualunquisti ed i pantofolai della memoria, giornata pesante. Per chi ama la verità, certo di meno. Da *Tartuffe*, saggio di recitazione di Jannings e di suggestione del regista Murnau, si passa al fuori programma ucraino *Teni zabytykh predkov* (Le ombre degli avi dimenticati) di Serghej Paradzhanov, dove l'impeto del folklore Guzuly e la magica fotografia concedono agli occhi ben più che una vacanza d'alta classe.

All'ora del tè, in Palazzo, gli spettatori più delicati debbono al film portoghese *Domingo à tarde* (Domenica pomeriggio) di Antonio De Macedo, pericolosi soprassalti. Volonteroso quanto l'ematologo di cui narra, ma guastato da echi che hanno sorvolato i Pirenei e le Alpi senza il necessario acclimatamento, il regista non risparmia visite alla *morgue*, fleboclisi dalla incerta entrata in vena e globulinitiche soggettive amaranto.

Dopo il *mementum* lusitano, la firma « messicana » di Buñuel. Costretta entro limiti angusti da difficoltà di produzione, ma sempre tanto leggibile e perentoria. Il pubblico del Palazzo alle battute più sconvenienti di *Simon* si limita alla risatina da gente di mondo, quello dell'Arena si lascia più andare. I genitori scam-

biati: paternità spagnola per l'opera messicana, statunitense per la britannica (*Good Times, Wonderful Times*). Gli *habitués* della sala grande seguono i dialoghi degli intellettuali e dei paraintellettuali di Rogosin come in uno specchio, ma vengono infastiditi dagli spezzoni di realtà che il regista mette a contrapposizione. Fotogrammi già visti in ben altri contesti. La Tragedia ha le sue esigenze visive. E ne va tenuto conto.

Nel crescente brulichio dei si dice comincia a stagliarsi il nome di Giulietta. Il quotidiano portavoce della Mostra, per sgranchirsi i piombi, scrive che « il regista riminese avrebbe pensato di far scendere da una ampia scalinata, la sera della prima, settanta controfigure nei costumi originali del film, seguite dai settanta attori con *Fellini in testa.* Ma tutto questo, *ed altro ancora,* che non è stato rivelato, è stato accantonato *all'ultimo momento* in considerazione che il Palazzo del Cinema, *essenziale nella sua architettura,* non si presta, scenograficamente, ad una manifestazione del genere ». Effettivamente, se una simile idea fosse venuta all'aragonese Buñuel per lanciare il suo stilita, visto che sabbia ed austerity sono a portata di mano, non avrebbe creato problemi, ma adattare con effetti convincenti le scale verso i *boxes* delle case cinematografiche risulterebbe impegnativo anche per quel diavolo di un Gherardi.

sabato 28 agosto

Nella Sala Maggiore della Biblioteca Marciana si apre la Tavola Rotonda sulle « Forme di comunicazione cinematografica anche in rapporto alla narrativa ed alle esperienze televisive ». Chi non è stato invitato, direbbe quel gentiluomo di Chabannes, non ne può parlare. Chi c'è stato, comunque, non ne parla. Continuando nella greve tematica del cinema di Weimar, il pubblico della Volpi segue *Dirnentragödie* (La tragedia di una prostituta) di Rahn, con grande interesse. Se si stabilisse una suddivisione in categorie delle attrici che abbiamo in comune è caratteristiche esteriori e temperamento, Asta Nielsen rimarrebbe un *outsider,* ostile personalissima guardiana di una condizione femminile ibernata per sempre.

Prima di abbandonarsi al miele del serale *Fedeltà,* il pomeridiano gioco intellettualistico del polacco *Salto,* terza fatica del quarantenne Tadeusz Konwicki. Un Cybulsky appesantito, con occhiali in corsa e in amore, piomba in un villaggio polacco condannato ad essere travolto dalla vicina industria, portandovi una imprecisa minaccia di risentimenti e di febbre. Anche se si tratta di un mitomane irresponsabile, resterà nell'aria un incerto messaggio e nel pubblico un senso di impotenza culturale per aver captato solo segni labili di un discorso che forse valeva la pena di intendere sino in fondo. Chi ha un debole per le esercitazioni psicologiche di Varsavia lo confessa candidamente e non teme accuse. Del resto, c'è da sentirsi moltomeno a disagio nel ritmo dell'emblematica danza di Konwicki che fra i tanto generosi, tanto coscienziosi, tanto presenti alle bandiere protagonisti del film designato ufficialmente dalla Russia. Anche se Todorovskij è al suo primo lungometraggio ed ha le carte in regola. Peccato che gli ordini di scuderia siano sempre così afferrabili.

A mezzanotte, quando i *viveurs* sono pronti al grande scatto, l'occhio del critico è già irrimediabilmente appannato, il passo incerto ed i riflessi compromessi. Ma non al punto da non preferire alla seconda fatica del polacco Skolimowsky (*Walkover,* cinema Excelsior, ore 24) quel *Segni particolari, nessuno,* che lo aveva promosso regista due anni fa.

domenica 29 agosto

Le corna del dilemma si chiamano: il polacco *La legge e la forza,* di Hoffman e Skorzewsky (Excelsior, ore 9), *Heimkehr* (Il ritorno) di Joe May (Volpi, ore 10) e *San Ferry Ann* di Jeremy Summers (Excelsior, ore 11).

Nel pomeriggio, *Husz ora* (Venti ore) di Zoltan Fabri. Primo premio ex-aequo al festival di Mosca, lega il pubblico alla poltrona con una complessa vicenda che avrebbe preteso, è vero, una più approfondita conoscenza politica degli avvenimenti interni ungheresi; ma il tema non può mancare di interessare chiunque, purché dalla mente sgombra ed attenta. L'arrivo di Karina, intellettuale *cover-girl* al seguito del corrucciato Jean-Luc, solleva più curiosità dei problemi magiari. La conferenza stampa di Godard innervosisce più di un critico che si era covata la domanda « intelligente ». Quando un regista approfitta di un attimo di pausa per augurare a tutti buon appetito è chiaro che è meglio tagliare la corda. Comunque, se per Godard non esiste discriminazione fra pubblico che capisce e pubblico che vuol capire, e la cosa funziona purché tutti corrano al cinema, è da concludere che

non deve essere rimasto granché scosso dall'accoglienza al suo *Pierrot Le Fou*. Qualcuno, timoroso di addossarsi la troppo grande responsabilità di discutere il numero uno del cinema francese, sostiene trattarsi di un lavoro in chiave. I devoti *tout-court* contrattaccano con l'ispirato desiderio, espresso ad alta voce, di rivedere il film subito. Al massimo domani mattina. Nessuno ha letto il romanzo da cui è stato tratto, ma la trama originale ha subito varianti con scoppiettii in tutte le direzioni. Qualcuno traduce « Pietrino il Matto » l'affettuoso nomignolo che Marianne dà a Ferdinand, ma non c'è da preoccuparsi: la vera risposta ai tanti perché appartiene soltanto agli iniziati, per i quali il *divertissement* del maestro fa già parte della storia.

lunedì 30 agosto

Da un anno si attendeva *Gertrud*, e *Gertrud* è arrivata con il suo venerabile autore. Non si è pensato di aiutare Dreyer a rispondere ai giornalisti offrendo a lui di parlare nella sua lingua ed a quelli una traduzione simultanea dal danese. Le staccate sillabe dello stentato inglese del maestro rimbalzano per la sala tristi come rintocchi. Ricostruirne il senso nel rimpallo delle traduzioni si tramuta in una fatica opaca e penosa. L'interesse, comunque, è tutto per questa giornata Dreyer che si chiude con la presentazione del suo libro: « I miei film ». Anche la retrospettiva provvede ad un mutamento di programma ed anticipa di un giorno un film di Mittler per consentire al regista danese di presentare lui stesso, domani mattina, il « ritrovato » *Michael*. *Jenseits der Strasse* (Al di là della strada) non è, comunque, una perla della retrospettiva, anche se, in realtà, proprio attorno ad una collana si srotola la vicenda.

Servando Gonzales ci aveva dato *Yanco*. Con *Viento negro* (la bandiera del Messico sul palazzetto è giustificata) il pubblico ha di che trattenere il fiato per ritenersi divertito. I nudi ci sono, ma di notte anche le messicane risultano bigie, come i gatti.

L'antispettacolo dreyeriano divide la critica e culla il sonno di qualche signore sprovveduto (ce ne sono più di quanti si creda a Venezia in questo periodo) il quale, allettato dalla moglie e dal titolo, si è spinto in Palazzo. Comunque, lui non lo definirebbe proprio « la zampata del vecchio leone ». Il rispetto per l'Artista smorzerà di un tono le discussioni fra gli umidicci tavolini dell'ex Doni. Previste perché giustificate le citazioni di Madame Bovary e di Nora. Quelle di Vuillard e Bonnard, invece, saranno la sorpresa col caffelatte di domani mattina.

martedì 31 agosto

In Volpi, prima della proiezione di *Michael*, nuovo intervento del decano del cinema con pubblico in piedi. L'applauso all'ambigua vicenda del pittore arrivato e dello squattrinato e misconoscente allievo-modello chiude l'omaggio a Dreyer.

Prima del fiume Kurosawa, un giallorosa svedese all'Excelsior con il boccone in bocca. *Festivitetssalongen* non tradisce la consegna di seguire felinamente l'itinerario di un cadavere insaccato, ma il finale ha un gesto delicato: si trattava di un morto finto. Qualcuno non aveva proprio sperato che *Barbarossa* (*Akahige*) fosse il nome di un omonimo imperatore nipponico, ma almeno di uno di quei samurai dalla voce rauca e dal piglio pesante familiari a Mifune.

Questa volta Toshiro è un medico. Strizzoni allo stomaco non sono risparmiati. Il film funziona per i maligni per cogliere in fallo i colleghi che dell'amico buio hanno approfittato per appisolarsi. Fermi restando dal medioevo i costumi l'architettura ed i rituali, in tutto il film c'è una sola battuta a datarlo. Perderla, può significare una *gaffe* storica di qualche secolo.

I titoli come « giornata lunga ed interlocutoria » cominciano a ripetersi pericolosamente. Il terrore corre sul filo della seconda settimana. *E venne un uomo* di Ermanno Olmi non risolleva gli umori. Dapprima si attribuisce lo scarso favore alla visione notturna che ha colto ieri sera di sorpresa i critici dei quotidiani già esausti dalla doppia o triplice fatica giornaliera. Ma anche stasera in Palazzo si avverte per tutta la durata del film quell'impalpabile giudizio negativo fatto di sospiri lievissimi, di appena sussurrate reazioni che sono *il suono della disattenzione*. La dolente dolcissima occhiata del Personaggio, alle ultime inquadrature, impone il battimani.

mercoledì 1 settembre

Si sentirà dire da più parti che la vera *trouvaille* nel giro di quest'anno per l'antiquariato del cinema si chiama Phil Jutzi. E più ancora dello Jutzi di *Berlin-Alexanderplatz*, quello di *Mutter Krausens fahrt ins glauk* (Il viaggio di mamma Krause verso la felicità), dove

l'intervento di Käthe Kollwitz non è stato certamente di scarsa rilevanza.

La parte cronachistica del festival nutrendosi più dei film-notizia che di quelli buoni o mediocri, che dopo la visione ufficiale o ufficiosa ripartono per sempre sfuggendo al nostro ansioso richiamo, tende solo orecchi e pensieri al « duello » Fellini-Chiarini. La Rizzoli distribuisce una pubblicazione patinata che è una chicca. Le giustificazioni, i pretesti, le affermazioni e le accuse si accavallano sui gradini dell'Hotel Excelsior come le volteggianti foglie di questo autunno anticipato, impedendo ai protagonisti della sacra rappresentazione di andare e venire senza scontrarsi. Al vento un po' matto del Lido sventola anche la bandiera della Corea. La ragione c'è, si chiama *Samyong*. L'apologo coreano ha limitate attenuanti. Sono questi i film che per portare lo spettatore incallito sul sentiero dei buoni sentimenti finiscono infallantemente per stuzzicare quell'*homo homini lapus* che è in ciascuno. Prima di cena, si va a prendere per la coda *Une si jeune paix* nella cripto-sala dell'Excelsior. L'impegno algerino ritempra e conforta.

Il tema della solitudine e della paura, ormai, entra dalla porta principale di un film italiano, passa in un corridoio (naturalmente) polacco, si sofferma in un patio di Lisbôa, esce da una finestra sul Rio de la Plata e continua il giro per tutto l'ostello internazionale della Gioventù. L'ambizioso film di Penn, *Mickey One* non manca di tenerlo d'occhio (né di coccolarlo). È di un tono però sopra le righe. Qualche simbologia lunare, presa a prestito dall'atteso signore di Rimini trova pochi lumi plausibili anche presso gli entusiasti sociologi. Prima della serata in onore di Beatty (con le sue non nascoste intenzioni per la Volpi), il sensazionale documentario di Campbell *How Long a Mile*, che scandisce i secondi di esaltanti primati di velocità. I fantastici Bluebirds hanno la meglio sulla dorata Aston-Martin di 007.

giovedì 2 settembre.

Con le scuse a Raoul Levy per aver abbandonato all'Excelsior il suo *Je vous salue, Mafia* al previsto finale, si corre sotto l'ala di Savio per *Fraulein Else*, di Paul Czinner. Mancano dati per valutare se la scena madre del finale (per ottenere credito al padre Elsa con gesto matahariano apre l'ermellino e si mostra *nature* al finanziere che la ricatta, ma non allo spettatore) sia dovuta al moralismo cinematografico fra le due guerre o al fatto che la protagonista, Elisabeth Bergner, era la moglie del regista. *O tempora, o mores.*

Alle 14 meno un minuto, via per il giapponese *Bwana Toshi* all'Excelsior. Pur se diluita in un brodo di coltura di normale interesse, in cui galleggiano giraffe, serpenti e gorilla, la vicenda, incentrata sul rapporto faticoso e volonteroso fra un giapponese e una tribù del centro Africa, rappresenta una punta abbastanza inedita. A parte il discorso-cinema. A metà pomeriggio, il primo capitolo della mostra « Opere uniche di scrittori ed artisti » (serie un po' ridotta, per la verità) con il ben noto *Espoir* di Malraux. Il solito discorso di quando si ritrova un vecchio amico di celluloide (« È invecchiato, non è invecchiato, regge, non regge » ecc. ecc.) qui cade doverosamente di fronte alla dignità ed alla perentorietà del tema.

Marlen Kutsev è definito: « giovane, piccolino, spiritoso e gentile ». Alla conferenza stampa appare invece più vicino ai 40 che ai 30, di media statura, aggrottato e ombroso. A parte il fatto che ad alcune domande, con i burrascosi precedenti del suo *Ho vent'anni*, avrebbe ogni ragione per ordinare di buttar giù la pasta, come aveva fatto Godard. *Ho vent'anni* arriva al Palazzo dopo una giornata piena. Lungo, rimaneggiato, con una coda voluta dalle note polemiche di casa sua, è sicuramente tutt'altro che « modesto dal punto di vista cinematografico ». Anzi. Evtuschenko non è solo.

venerdì 3 settembre

Dopo la scioccante cronaca sulle *faiseuses d'anges* della Berlino 1930 (*Cyankali*: Acido prussico, di Tintner) non resta che tessere il programma quotidiano senza alzare l'occhio dal telaio. La trama dei film ufficiali, in concorso o no, è completata dall'ordito dei facoltativi. Non c'è che dire, una stoffa corposa. L'Excelsior offre alle 11 *The Double Barrelled Detective Story* di Adolfas Mekas; alle 13 il documentario algerino *L'aube des damnès*. Alle 14 e trenta l'esordiente Marco Bellocchio si presenta con *I pugni in tasca*. L'exploit del giovane regista verrà poi premiato dalla giuria del Premio Imola, impegnato dagli organizzatori newyorkesi e cariocas insieme alle *Vaghe Stelle*, presentato a Fiuggi al convegno dei « Cinema d'Arte e d'Essai ». Il segno più concreto di un avvenimento artistico sono i riconoscimenti ufficiali al seguito, quello più indicativo gli aneddoti

che gli si affiancano. Il protagonista di Bellocchio è lo svedese Lou Castel. Ha studiato al Centro Sperimentale ed è stato scelto per l'isterica risata un po' alla Widmark, un po' alla Skolinowsky. Già comparsa di Zeffirelli in « Romeo e Giulietta » come servo di Paride, dicono che la sua pigrizia in scena fosse incorreggibile: invece di muovere incontro al padrone e porgergli su suo ordine la fiaccola, lo faceva inviperire ogni sera, stando dov'era e obbligandolo a venirsela a prendere.

Per chi ha gustato anni fa la recitazione delle mattatrici Gabrielle Dorziat e Yvonne de Bray e le mossette dell'alabastrino Marais nei *Parenti terribili* di Cocteau, c'è l'alternativa all'Excelsior dell'argentino *Dos en el mundo*, opera prima di Solly (nome che ricorda le letture rosa degli anni '30). Una storia sincera, raccontata con strumenti antonioniani, sui rapporti di una smaniosa coppia illegittima. Ma l'*en plein* è per la serata, che anche prima del gran finale sarà comunque determinante. *Vaghe stelle dell'Orsa* trova il *tout-Lido*. Molte facce milanesi e romane che fanno ormai parte della annuale giuria *ad honorem* della Mostra. Anche se soltanto per i film italiani. Per altre cinematografie di pari importanza gli accorsi dell'ultima ora ostentano il distacco di un professore di greco nel '46 per la rivelazione Rossellini. Tutti si prenderanno il diritto di arrivare in ritardo: Visconti, la Cardinale (a cui il sole di Copacabana Posto 2 ed il trucco conferiscono un aspetto più etiopico che tunisino), le maggiori autorità. I titoli di testa si perdono fra i *touppès* di anime in pena per il posto, le prime note di César Franck fra i brontolii dei loro *partners*, che tentano di scalzare dalla sedia chi li ha preceduti. Da stassera Visconti verrà rovesciato come un guanto ed il parere della critica sarà argomento di prove scritte ed orali. Punto interrogativo: il « consummatum est » dell'incesto. Punto fermo: l'interpretazione.

sabato 4 settembre

Dai giornali si apprende che Rizzoli ha messo fine alla « sgradevole ed inutile » diatriba e che « l'amico Fellini » si rimette alla sua decisione. A meno che la Technicolor ecc. ecc. Domani Fellini, visionate le prime due copie, insoddisfatto del colore, minaccerà di togliere il suo nome dai titoli di testa se il « commenda » vorrà fare di testa sua. In giornata, dopo *Berlin-Alexanderplatz* di Jutzi (il ripensamento porta a raffreddarne il giudizio), *La chasse au lion à l'arc* di Rouch. Se non è raro che in una *novillada* qualcuno « tenga » per il toro, in questo testo etnografico è addirittura doveroso stare dalla parte del leone incappato nella tagliola. E tifare perché disperda in uno zompo e due zampate gli sparuti Songhay che tentano di finirlo con frecce avvelenate, quando è già più di là che di qua. Nel XV secolo i Marocchini cacciarono queste tribù ai margini della savana. Ci rimarranno per un pezzo.

Il *Polikuška* di Sanin è offerto senza traduzione delle didascalie tedesche e nessuno illustra in due parole l'importanza nel teatro russo del grande Ivan Michajlovich Moskvin, protagonista di questo eccezionale documento. « L'attore è presente in sala ». L'attore è Buster Keaton, e la platea serale gli dedica un lungo applauso insistito. Il cortometraggio si chiama concisamente *Film*, porta le firme di Beckett (soggetto), di Kaufman (fotografia), di Meyers (montaggio) e di Schneider per la regia. È la prima parte di un trittico. Keaton si muove sempre di spalle ed è comunque « lui ». La sua presenza fisica è dosata allo spasimo. Poi, il « designato ufficiale » francese: *Trois chambres à Manhattan*. Più che un film, una passatoia rossa offerta generosamente da Carné a Luchino. O, se si preferisce, la base in marmo dei Pirenei al suo Leone. La Girardot, minuta aguzza e viva, si muove nella storia come a casa sua presagendo la Volpi. Ronet vi campa con meno decoro di come moriva in *Le feu follet*. Ma la colpa è tutta del vecchio Marcel. Apprezzate le cartoline formato finestra dell'Empire State Building gentilmente sottratte dalla St. James Church alle sue recite parrocchiali.

domenica 5 settembre

Nove anni prima della versione americana (*I Was a Criminal*, 1941) Richard Oswald diresse nel suo paese *Der Hauptmann von Köpenick* (Il capitano di Köpenick), dalla *pièce* di Zuckmayer. La beffa al militarismo prussiano del ciabattino Voigt fu l'addio del regista alla Germania prima di Hitler. La retrospettiva è uscita dal muto. Nella mattinata le si affianca *Le brasier ardent* di Ivan Mosjoukine, un singolare pezzo che per le sue parti surrealfuturistiche fa ancora più rimpiangere la mancata presentazione in questa Mostra dell'ormai mitico *Perfido Incanto* di A. G. Bragaglia.

Il festival dà gli ultimi colpi di coda, ma l'episodio Fellini ha lasciato la bocca amara. Un'altra uscita extra Palazzo finisce poveramente. Santesso, uno dei paparazzi della *Dolce vita,* ha guardato il maestro e ne ha ricevuto una lezioncina stantia, più che gracile: inesistente. Il suo *Buono a nulla* prodotto in Spagna e fitto di tanti visi minori già visti qui e là, avrà incerta vita.

Mentre *Louisiana Story* snocciola per i tecnici le sue ultime lezioni di ripensamento, molti meditano il ritorno in sede per l'indomani, chè *7 uomini d'oro* di Vicario lo si vedrà a giorni, a tempo libero. Le indiscrezioni sul *palmarès* filtrano come ogni anno secondo l'inevitabile reazione a catena delle confidenze. Dai giurati ai più intimi, da questi agli amici, sino al barista all'angolo. In dialetto i risultati sono « ciacole » di campo.

Alle nove precise, a scena aperta, il commento musicale di *Guerra e Pace* stimola nel pubblico un interesse che dovrà sorreggerlo per ben tre ore e quaranta. Ma si tratta di spettacolo, di spettacolo con la maiuscola. Anche se l'interpretazione è di scarso peso. Le signore rimpiangono Audrey Hepburn, ma la cosa non ha eccessiva importanza. Quest'anno i Russi hanno dimostrato cattivo carattere. Tolstoi senza didascalie: un ennesimo capriccio. Ma il pubblico beneficato accoglie con gratitudine una traduzione in simultanea. Bondarčuk con moglie, la levigata Irina Skobtseva, applaude all'applauso con civetteria orientale.

lunedì 6 settembre

In *Kuhle wampe* di Dudow è confortante, oltre la denuncia, un senso di calore umano abbastanza raro fra i diseredati personaggi del cinema ante Hitler: il loro pelo sul cuore ha portato più volte a facili deduzioni su famigerati avvenimenti. Ancora un Lubitsch minore (*Sumurum*) e poi nel labirinto de *Il manoscritto trovato a Saragozza* del polacco Has, giunto direttamente dal successo di S. Sebastiano. Il film fa tornare alla mente una storiellina del ginnasio, ove si narrava di un messaggio di palpitante interesse, che non riusciva mai a farsi leggere da chi lo aveva perché al momento buono passava ad un altro. Chi racconta, dopo tanta *suspense,* riesce ad accalappiare la carta famosa, sta per passarcene il contenuto, ma siccome si trova sulla tolda di una nave è soffia un gran vento ... Invece, dopo tre ore e mezzo di scatole cinesi, quando si teme qualcosa di simile, la matassa si sbroglia e resta il gusto di un *puzzle* risolto.

Siamo alla schiumata della Mostra. Il referendum dell'« Avanti » dà vincente Buñuel, così la FIPRESCI e la Ficc; « TVC »: *Film*; « Cinema '60 »: *20 Ore*; « Filmcritica »: *Gertrud*; « Cineforum »: *Good Times, Wonderful Times*; l'OCIC, « Il Timone d'oro », « La città di Venezia »: *Akahige*. Una nuvola d'oblio sull'*exploit* ortofrutticolo di « Cinema Sud ». La premiazione della Giuria è cosa internazionalmente e televisivamente troppo nota.

Partire la sera della chiusura è un po' come alzarsi da tavola prima della torta di panna con le candeline: se ne perde sicuramente una fetta ma ci si risparmia una barzelletta nota, o di dire una bugia al brindisi. Malizia? No, esperienza.

CLAUDIO BERTIERI

Per assoluta mancanza di spazio rinviamo al prossimo numero l'articolo di E. G. Laura sulla retrospettiva tedesca. Dobbiamo anche omettere il servizio di G. B. Cavallaro sul festival di Pesaro, non ancora pervenutoci al momento di andare in macchina.

Molti autori e "mezzi" film

di *MARIO VERDONE*

La più discussa delle Mostre ha avuto la sorte di valersi della meno discutibile delle giurie: e il Leone d'oro assegnato a *Vaghe stelle dell'Orsa* ... di Luchino Visconti non è apparso quasi a nessuno fuori posto. Si ricordino i film, tutti di grande qualità artistica, presentati da Visconti a Venezia: *La terra trema, Senso, Le notti bianche, Rocco e i suoi fratelli.* Almeno tre di essi erano degni della massima distinzione, eppure furono posposti ad altre pellicole, alcune ugualmente degne, altre (*Il passaggio del Reno* di Cayatte) no. Meritava, quest'anno, la massima ricompensa *Vaghe stelle dell'Orsa*? Certamente spettava a Visconti un « risarcimento ». E in questo senso va giustificato e accettato il Leone d'Oro.

Se un film aveva tutti i titoli, nessuno escluso, per essere preso nella più seria considerazione dalla giuria non poteva essere che *Akahige* (t.l.: Barbarossa) di Akira Kurosawa, di cui diremo più oltre i grandi pregi e i relativi difetti. Sarebbe stata però una scelta troppo facile, ed ecco i giurati, sul piano dei risarcimento, scegliere come migliore interpretazione maschile quella di Toshiro Mifune, lasciando da parte, quindi, il Kurosawa, già trionfatore a Venezia con *Rashomon.* Il quadro dei premi è diventato, allora, perfettamente logico, con l'aggiunta dei due premi speciali a *Simon del desierto* di Luis Buñuel ed a *Ho vent'anni* (t.l.) di Kutziev, due film non di valore assoluto, ma di indiscutibili meriti. Ricordate le pellicole di maggiore spicco, la più qualificata delle giurie ha voluto mettere nel verdetto un po' di quel conformismo da cui quasi nessun giurì pare esente: ed ecco la Coppa Volpi per la interpretazione femminile ad Annie Girardot per *Trois chambres à Manhattan,* una maniera di non lasciare fuori dalla rosa dei laureati la Francia, e il premio « Opera prima » al senza rivali, perché solo, e, aggiun-

geremmo, « grammaticalmente corretto », *Vernost* (t.l.: Fedeltà) del giovane Todorovskji, che è quanto dire « poco significante » per una rassegna pressoché tutta di « autori » reputati. La pianta araldica del Festival era ormai completata. Ma come non essere d'accordo con Ugo Casiraghi che ha sentenziato, a chiusura dei suoi servizi da Venezia, sull'« Unità »: un « verdetto senza coraggio »?

Vaghe stelle dell'Orsa .... di L. Visconti (Italia).

La vicenda di *Vaghe stelle dell'Orsa* ..., che ha un inizio salottiero, quasi banale — un ricevimento che serve in maniera tradizionalistica, teatrale, ad entrare in azione — è ambientata nella antica città di Volterra. Città in disfacimento, che materialmente si sgretola, e che a Visconti sarà piaciuta proprio per dare una scena autentica, una sottolineatura architettonica, a quel mondo in disgregazione che gli ha offerto temi anche per *Senso,* e per *Il Gattopardo,* in parte anche per *Notti bianche,* e di cui sembra essere il più autorizzato cantore.

Perché quel titolo leopardiano?

Forse è il sostegno, cercato in un canto di autentica poesia, che si attaglia alle parole di un morituro, Gianni, il quale evoca accorato — e la voce è soave e suadentissima — le gioie sottili già godute nella sua casa:

> Vaghe stelle dell'Orsa io non credea
> tornare ancor per uso a contemplarvi
> sul paterno giardino scintillanti
> e ragionar con voi dalle finestre
> di questo albergo ove abitai fanciullo
> e delle gioie mie vidi la fine ...

Un sostegno che conosce, direi, professionalmente, la scienza, e non rifugge dalla scelta accorta, degli effetti ...

In una severa casa di Volterra troviamo, al posto di qualche celebre dinastia toscana, una ricca famiglia ebrea. Sandra è la figlia di un illustre scienziato, deportato dai nazisti e morto in un « lager ». Vissuta in Svizzera, vi ha sposato un giovane intellettuale statunitense, a prima vista scarsamente significante.

Alla vigilia di trasferirsi definitivamente in America, Sandra vuol tornare nella casa del padre, di cui intende onorare la memoria con la inaugurazione di una stele e mediante una donazione.

Il suo ritorno nella ambiguità dell'ambiente dove sono vissuti i Wald-Luzzatti, porta a una crisi di Sandra e, poi, nei rapporti fra i due giovani sposi. V'è il sospetto che Gilardini, un amico della

madre di Sandra, sia il responsabile della deportazione del fu Emanuele. V'è un rapporto certamente morboso, comunque non sufficientemente chiaro, tra Sandra e il fratello Gianni, scrittore velleitario, che in un romanzo si è ispirato ad un amore incestuoso. V'è una comprensibile reazione nell'americano Andrew. La crisi fra i due giovani coniugi giunge sull'orlo della frattura, ma va anche più là: si assiste al suicidio di Gianni.

Arrivato al neorealismo puro, lirico, descrittivo, della *Terra trema,* alle passioni da tragedia greca di *Rocco e i suoi fratelli,* Visconti si compiace — ché questa volta si tratta proprio di un compiacimento — di tornare al clima della tragedia ricomponendo con enfasi, appesantimento barocco e scopertamente decadente, la vicenda di una moderna Elettra, con tutti gli altri personaggi-chiave dell'« Orestiade »: Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste.

V'è anche chi ha ricordato, per analoga scelta « storica », ma del tutto esteriore, il « Giardino dei Finzi-Contini »; ma di questo passo, per certi aspetti del film — che non possiede delle pagine di Bassani né la più sofferta attualità né il più sottile clima poetico — si finirebbe per aggiungere anche la citazione di un Giacosa, se non di un Guido da Verona.

La classe del film poggia sulla ricostruzione impeccabile, con vere gemme di antiquariato nel quadro del « décor » dell'antico palazzo, nonché sulla perfettamente dosata fotografia di Armando Nannuzzi, e sulla scelta della colonna sonora, dove campeggia il « Preludio corale e fuga » di César Franck; ma il dramma risulta oscuro quanto ambiguo nello svolgimento. Sui « peccati » dei vari personaggi non se ne sa, alla fine, molto di più di quanto se ne sapeva al principio. Il regista ha preferito curarsi più della ambientazione, e della recitazione, nella quale è il solo Renzo Ricci che riesce a rendere completamente convincente il suo ruolo. Si apprezza l'opera per varie componenti culturali e figurative, alcune delle quali, peraltro, restano staccate dal nodo dell'azione. Il vero dramma è nel rapporto fra i due fratelli — di cui si ammira anche qualche bella scena, interpretativamente portata su toni giusti — non nelle sofferenze degli ebrei durante l'ultima guerra, cui il soggetto è in parte ispirato. Sì che questo aspetto dei tragici fatti scatenati dal nazismo entra nel film un po' staccato, proprio come una appiccicatura; in quanto circostanza politica avulsa dal vero tema del film, che rimane l'incesto. I toni più forti di questo moderno *mélo,* anche se egregiamente composto, restano quelli che adombrano la passione insana

insorta fra i due fratelli. Non siamo, quindi, nel film di denuncia né di critica sociale — a meno che non si voglia vedere nel giudizio del passato, commosso al momento della commemorazione dello scienziato, un motivo di scelta per il futuro. L'aspirazione di arrivare alla tragedia, quale fu evidente anche in *Rocco e i suoi fratelli*, qui scade nel manierismo e nel culto del particolare, senza una vera forza autonoma, convincente, del dramma, che rispetto a *Rocco* segna nella carriera del regista un deprecato passo indietro.

La vieille dame indigne di R. Allio (Francia).

Vaghe stelle dell'Orsa ..., con cui abbiamo iniziato la nostra rassegna veneziana, è stato proiettato nella nona giornata; le altre proiezioni hanno però avuto inizio con *La vieille dame indigne* di René Allio, un film che ha provocato una mezza bufera con gli spagnoli perché fatto dirottare a Venezia quando era già — pare — destinato a San Sebastiano: col risultato che la Spagna non è intervenuta alla Mostra del Lido, non facendosi rappresentare — si aggiunge — dalla coproduzione di un *Falstaff* firmato da Orson Welles. Stando ai fatti, e non alle ipotesi, questo film, che poi è stato presentato fuori concorso, appare come una pallida eco delle ambizioni e delle speranze della « fu » « nouvelle vague ». Molta acqua è passata sotto le acque della Senna se il cinema francese dei nuovi registi è quello di *La vie à l'envers* (La vita alla rovescia) o di *Une jeune fille et des fusils*, come di *La vieille dame indigne*, quando il cinema italiano è capace invece di dare, quali opere prime, film come *Accattone*, *Il posto*, *Banditi a Orgosolo*, *Il mare*, ieri, *I pugni in tasca*, oggi. Non si può fare a meno di fare il confronto, con la constatazione che le due cinematografie vivono oggi in climi assai diversi. Non si può dire che i giovani francesi difettino di « humour » e di intelligenza. Non ne hanno difettato mai. Ma si gingillano col niente. Fanno un cinema di contemplazione che talvolta si identifica con l'inerzia. Si baloccano con le bolle d'aria. Sembra che non sia loro restato nulla da dire. È, naturalmente, un'impressione sbagliata, se si basa su pochi elementi, che d'altronde son quelli mandati a giro nel mondo a mò di rappresentanza; ma è proprio il loro cinema così « alla rovescia », che aiuta a trarci in inganno, magari con l'aiuto inatteso di uomini dotati, ma imprevedibili, come lo stesso Godard.

I giovani registi italiani non sono davvero da considerare senza i piedi per terra: di volta in volta li trovi aggressivi, provocatorî, protestatarî. Sanno quello che vogliono, si nutrono di ideali che non evitano la concretezza, anche se sono talvolta discutibili. In taluni

loro colleghi coetanei francesi senti una navigazione un po' alla deriva; dopo il fallimento della « nuovelle vague » sembra scomparso ogni ideale sanguigno, ogni velleità che non faccia parte di una ironia un po' scontata in partenza, che ha lati ora scanzonati ed ora pseudo-polemici, ma che appare sempre più scarsamente costruttiva.

Ci piacevano le opere prime dei Godard e Franju, anche se non sono andati molto in là de *La tête contre le mur* o di *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro) o de *Le petit soldat,* che poi rivelavano già fin d'allora i loro limiti. Ma ci lasciano moderatamente attratti quelle dei Jessua, Lelouch e Allio. Il loro cinema può anche avere conseguenze positive; ma manca per ora di nerbo. Lotta contro le convenienze e i luoghi comuni che noi stessi ci creiamo, ma è ribelle non dinamicamente, virilmente, quasi sfacciatamente, come, poniamo, *I pugni in tasca,* ma piuttosto come un sottoprodotto della ribellione. Dei *Pugni in tasca* non ritroviamo un corrispondente, in Francia, che nelle *Bonnes,* però desunte da Jean Genet.

Nella *Vieille dame indigne* sono prese di mira le convenienze familiari. Una settantenne, Madame Bertini, vissuta al servizio del marito e della famiglia, senza quasi conoscere nulla della vita extrafamiliare, comincia, anche se abbastanza tardi, ad apprezzarla dopo la morte dello sposo: come « liberata » si fà nuove amicizie senza badare all'« ambiente », compra un'automobile con i risparmi sui quali un figlio aveva posto gli occhi, vive in poco tempo una vita che le convenienze familiari le avevano vietata. Potrebbe sembrare il film di un « arrabbiato », ma gli inglesi « angry men » sono, al confronto, assai più positivi e convincenti. La loro ribellione è più scoperta (ce lo ha dimostrato anche *The Knack* [Non tutti ce l'hanno] dove si prende garbatamente in giro anche la Regina e dove sembra che non vi sia « establishment » che si salvi).

La rivoluzione di Madame Bertini è così fragile e gracile da non andare più in là della scintilla o del guizzo. Tutto il valore del film, dello « scherzo » visivo prospettatoci, sta nel contenuto, un contenuto che butta alle ortiche intreccio d'amore, sesso, suspense, per sfogliare il diario di una vita semplice e trovarvi magari anche motivi di poesia, non in un'opera però che vada al di là del gusto. Ma qui Allio non vi ha merito che per la scelta che ha compiuto: la novella di Bertolt Brecht, ambientata in una cittadina tedesca, che ha trasportato a Marsiglia. Non v'è nel film, nono-

stante la gentilezza della proposta, e la misurata, bilanciata presenza della settantanovenne Sylvie, nel ruolo di Madame Bertini, una sola pagina cinematografica elevata, un atteggiamento sicuro e capace di imporsi. Siamo sul piano dell'operina gentile, ammiccante, che strappa qualche sorriso. Ma il garbo, nella civiltà di oggi, è merce di normale consumo. Non facciamolo diventare una qualità fuori del comune.

Il senso autonomo, preesistente, del film, rimane nelle parole che ha scritto Bertolt Brecht:

« A vedere bene le cose, essa visse successivamente due vite. La prima, come figlia, moglie e madre, e la seconda semplicemente come Madame B., persona sola, senza obbligazioni, dai mezzi modesti ma sufficienti. La prima vita durò circa settanta anni. La seconda non più di diciotto mesi.

Aveva assaporato pienamente i lunghi anni di servitù e i brevi anni di libertà e consumato il pane della vita fino alle ultime briciole ».

Attraverso Bertolt Brecht si riconoscono le meravigliose « vecchie », inesauste, eroiche, di Kate Kollwitz; quelle dei film di Piel Jutzi. È il discorso che iniziò la « Neue Sachlichkeith »: ma che non può coincidere con quello della « nouvelle vague ».

Kapurush **(t. l., Il vile) di S. Ray (India).**

La serie dei film invitati in concorso è stata praticamente aperta da *Kapurush* (t.l.: Il vile) di Satyajit Ray, il regista che conquistò nel 1957 il Leone d'oro con *Aparajito*. Ray importò il primo neorealismo italiano in India e ne ricavò la stupenda trilogia di Apu. Ora sembra intenzionato ad innestare nel cinema indiano le tematiche occidentali, borghesi, della incomunicabilità. Da *Sciuscià* a *L'eclisse*.

Il protagonista è uno sceneggiatore cinematografico. Per un incidente di viaggio è costretto a ricorrere all'ospitalità di Bimal Gupta, piantatore di tè, che scopre con sorpresa sposato con una donna che ha amato e che non ha avuto il coraggio di fare sua. Ora, intuendo che la vita di Karuna con Bimal non è felice, cerca di riconquistare la donna e di farsi perdonare il passato. La invita a partire con lui. Ma Karuna, per quanto intimamente sofferente, non intende abbandonare il tetto domestico.

Il tema, come è facile valutare, è di tipo occidentale, del tutto inconsueto in un cinema indiano ancora danzato e cantato, storico, mitologico, agiografico, dove rare sono le eccezioni realistiche, di critica alla società ed ai tabù delle tradizioni ataviche. Resta indiano nelle caratteristiche geografiche e nei rapporti umani: quindi il pro-

blema delle caste, che affiora, le grandi distanze e le comunicazioni difficoltose, le interminabili strade asfaltate in mezzo alla sabbia, le stazioncine sperdute nella pianura, le case dei poveri e quella di un facoltoso piantatore di tè, che vive alla europea; la moglie che soffre tutta dentro — esprimendosi in silenzi, sguardi fermi, sospiri — e che fa uso di barbiturici, come una qualsiasi dama occidentale.

Amitabha, il « vile », non ha avuto ieri la forza di unirsi a Karuna, pur amandola, e non sa neppure oggi affrontare adeguatamente e risolvere il problema. Il suo atteggiamento manca di mordente, scialbe sono le sue convinzioni e il suo realizzarsi; come scialba è anche la maniera, pur corretta, con cui il quadro della società borghese indiana viene dal Ray rappresentato. È, forse anche per lo stesso regista, un film minore: v'è chi asserisce che *Charulata,* realizzato dal Ray nello stesso anno, preferito e presentato con successo dal festival di Berlino, è nettamente superiore a *Kapurush,* del quale riflette le medesime tendenze e presenta gli identici protagonisti: l'esteriore Soumitra Chatterjee (Amitabha) e la Madhabi Mukherjee (Karuna), dallo sguardo intenso. Autore del soggetto è l'interprete di Bimal, il « marito »: Premendra Mitra.

Al perfetto mestiere di Ray si aggiunge questa volta anche la responsabilità della colonna sonora: giacché non v'è cineasta indiano di qualche valore che non abbia avuto anche altre responsabilità nella produzione cinematografica — come attore, regista, musicista, cantante, ballerino — o abbia già svolto altre attività artistiche. Anche nella musica ritroviamo influssi europeizzanti. Il film — infine — non è mai, in nessun momento, per qualunque verso lo si prenda, veramente catturante.

Se la ultrasettuagenaria di *Vieille dame indigne* ricorda *Umberto D,* e le tribolazioni degli ex amanti di *Kapurush* fanno pensare ad Antonioni, il secondo film invitato in concorso, *Lasky jedne plavlovlasky* (t.l.: Gli amori di una bionda) di Miloš Forman, potrebbe essere avvicinato, sul piano delle influenze provocate dal realismo italiano, o almeno delle affinità, ai film di Ermanno Olmi.

Lasky jedne plavovlasky (t. l. : Gli amori di una bionda) di M. Forman (Cecoslovacchia).

Il film cèco è ambientato tra le operaie di un grande laboratorio di scarpe, in provincia. Sono duemila ragazze ma il rapporto con gli uomini è di uno a sedici. Se esse non flirtano, non amano, non si sposano, pensa il capo fabbrica, ne soffre anche la produzione. Occorre provvedere alla felicità delle ragazze per raggiungere il pieno utile, per realizzare il programmato. Ma allora, si domanda, giacché

non è pensabile che vi sia più una guerra, perché le autorità militari non trasferiscono un reggimento nei pressi del calzaturificio? Dopo botte e risposte che non mancano di « humour », e che scoprono anche taluni inconvenienti della vita collettiva troppo bene organizzata, in cui finisce per soffrire proprio lo spirito, la libertà individuale, il gusto di vivere, accanto a quello di lavorare, ecco arrivare a consolazione delle ragazze una formazione di richiamati. Sono tutti uomini sulla quarantina e il loro incontro con le impazienti operaie avviene in una sala da ballo. Qui non si può non pensare alle balere di Olmi: stessa atmosfera sempliciotta, stesse goffaggini, stessa comicità spontanea e bonaria. Non mancano i gags azzeccati ed è un divertimento seguire la corsa dell'anello matrimoniale sfilato dal dito per prudenza e caduto sotto i tavolini. I tipi, proprio come succede nei film di Olmi, sono tutti quasi bruttini, e la stessa Hana Brejchová non ha certo il fascino della sorella Jana, di cui ricordiamo la interpretazione di *Vlci jama* (La tana del lupo) o di *Romeo, Julia v tma* (Giulietta, Romeo e le tenebre). Comuni i soldati della « territoriale », e insignificante anche un pianista nel quale la biondina protagonista crede di intravedere il proprio ideale: ma non è che l'occasione per diventare donna. Il contatto coi genitori di lui, quando li conoscerà a Praga, sarà una delusione. Anche loro rozzi, impacciati, comuni, in una impossibilità di comprendere la fanciulla e di conquistarla: goffi, come nella rumorosa discussione a letto, che la ragazza ode avvilita dalle banalità, dal grigiore, dalla impossibilità di bucare il muro della incomprensione e della meschinità.

Miloš Forman, che si era fatto apprezzare un anno fa a Locarno (con un film da Venezia rifiutato, *L'asso di picche*) per certe sue doti di brillantezza, ha precisato in questo film il suo carattere di umorista leggero e che sa estrarre ogni sapore e ogni effetto dalla realtà. Osservando l'ambiente, il costume, Forman sa cavarne effetti saporiti e insieme offrire materiali per la riflessione. Non si tratta, quindi, soltanto di una biondina e dei suoi amori, ma piuttosto della situazione sentimentale di una ragazza campione che lavora in un centro dove poche sono le occasioni per sistemarsi, per accasarsi, per sposarsi. Si rischia di lavorare a fare scarpe per tutta la vita. L'opificio può diventare prigione. Forman fa onestamente rilevare che il problema è proprio qui. Le giovani che Forman descrive vengono a incontrarsi, sì, con gli uomini che aspettano, ma, in particolare, con uomini anziani. Ecco un rapporto « eccentrico » —

come direbbero i Feks — con soluzioni diverse da tutte quelle che finora il cinema ci ha presentato, e compreso quindi il cinema di Olmi, che pure avevamo citato come possibile antecedente.

Good Times, Wonderful Times di L. Rogosin (G. B.).

Invitato in concorso, *Good Times, Wonderful Times* rappresenta la Gran Bretagna, ma è realizzato dall'americano Lionel Rogosin, rivelato a Venezia con *On the Bowery* e *Come Back Africa* (Africa in crisi). Il film procede su due registri: da una parte le cineattualità, alcune già ben note, altre inedite, della guerra, dall'altra conversazioni futili, sia nei salotti, sia all'asilo dei reduci dove si commemora un tempo ormai da noi irrimediabilmente staccato. Si ascoltano vecchi decorati che rammentano con nostalgia la vita militare, e si incontrano anche reduci di campagne più recenti, giovani e giovanissimi, che conservano quasi un ricordo commosso della vita di reparto e persino dei momenti di pericolo. È il metodo del contrasto del cinema sovietico degli anni venti e fa pensare alla più corretta delle interpretazioni dello Dziga Vertov, in un momento in cui si parla del Kino-Pravda a diritto e a storto. Futilità private e drammi collettivi si intersecano. Discorsi sconclusionati di ragazze da salotto, luoghi comuni di uomini maturi, e in mezzo, la parola seria, che cerca di puntualizzare il problema: « c'è chi lascia che queste cose succedano, e c'è chi le blocca ». Il film non è prodotto a caso in Gran Bretagna, vicino a quegli « angry men » che metodicamente continuano la distruzione degli « establishments »: autorità, famiglia, divisa: insomma, *King and Country*. Il materiale, talvolta anche non nuovo, è ripresentato in maniera suggestiva, a momenti poetica. Di grande effetto è la rievocazione della battaglia di Stalingrado. Tutti quei soldati tedeschi vi hanno perduto la vita, eppure dalle loro croci, dal loro fanatismo, come un fuoco non spento, nasce ancora la invocazione a Hitler: « noi ringraziamo il nostro Fuhrer! ». E fa aggricciare la pelle.

Simon del desierto di L. Buñuel (Messico).

La proiezione di *Good Times, Wonderful Times* (ottanta minuti) è stata seguita da un altro film breve invitato in concorso e rappresentante la produzione messicana: *Simon del desierto* di Buñuel (quarantadue minuti). Il film è il primo episodio di un'opera che Buñuel non ha portato a termine, forse per un contrasto con i produttori: si ispira alla leggenda di Simeone Stilita, il monaco del quinto secolo che si ritirò dal mondo per restare in comunione con Dio, dall'alto di una colonna, nel deserto.

Buñuel torna con questa paradossale opera breve ai suoi temi religiosi. È noto il suo atteggiamento verso la religione contempla-

tiva: la ritiene del tutto inutile, come ha dimostrato anche in *Nazarin* e in *Viridiana.* Simeone è il prototipo del contemplatore. Non sta addirittura su una colonna per staccarsi completamente dai suoi simili? Ma le tentazioni cercano di distoglierlo dal suo proposito di solitudine: ecco un ladro punito col taglio delle mani che miracolosamente recupera gli arti, e se ne fugge irriconoscente; ecco la silenziosa e malinconica madre; un demonio sotto le spoglie di una tentatrice; un monaco provocatore; un nano pastore. Ognuno di questi personaggi, ed altri ancora, rappresentano qualcosa che cerca di scuotere le convinzioni di Simeone: ingratitudine, superstizione, sofferenza, cecità mentale, confusione, vizio, oscenità, bestemmia. Simeone resiste agli attacchi che gli vengono sferrati, ma Buñuel lo scaglia ugualmente nella giungla della vita, giacché gli preme di dimostrare che la santità non dà frutti, il martirio non ha significato e la vita deve essere attiva.

Ritroviamo Simeone, in una rumorosa « cave » del Greenwich Village, seduto davanti alla tentatrice che lo invita al frenetico ballo. Si sottrarrà alla nuova tentazione o resterà a vivere la nuova esperienza fino in fondo, come satanicamente gli viene ingiunto, fino al giorno del giudizio? È quanto non sa rispondere lo sconcertante film, inopinatamente troncato.

Così come si conclude, il film tuttavia ha ugualmente un finale, per quanto imprevedibile, con una di quelle sconcertanti intrusioni, che non sempre si devono confondere con i « simboli », cui ci ha abituato Buñuel nei suoi film, da *Chien andalou* all'*Angel exterminador*: un finale, peraltro, aperto su un discorso che resta da fare per intero.

Entrato nella giungla, Simeone tenta invano di sortirne. La sua tentatrice vuole che vi rimanga fino in fondo. Sarebbe comodo, gli dice, stare sulla colonna, fare la vita del santo, ma la vita è crudele, fa soffrire, e non ci si deve sottrarre al suo peso. Va sopportata così com'è. Così la lotta del diavolo contro il tentato che vuole appartarsi è di portarlo nella vita, di dimostrargli che è inoperoso fare il santo. Inoperoso, ma anche improduttivo, senza senso, perfino buffo. Così la parte del diavolo acquista per Buñuel una funzione nuova: farti stare nella vita, obbligarti alla vita, in tutte le sue forme. Buñuel ridà un ruolo positivo al demonio, e mostra di volerne quasi riscattare la condizione. Per esprimere il suo punto di vista non rifugge dai blasfemi: e infierisce sull'agnello, simbolicamente.

L'opera è incompleta. Portata a termine, forse avrebbe potuto

far parte, insieme a *Viridiana* ed ad *Angel exterminador*, dello stato di grazia del momento migliore di Buñuel. Così come si presenta — e Buñuel non avrebbe voluto che giungesse fino a Venezia proprio per questa sua incompletezza — non va giudicata che in quanto incompiuta e perfezionabile. Non manca di impennate sorprendenti, di quadri che scuotono, come è costume di Buñuel; ed è tutta spirituale, anche se la polemica del regista è proprio contro la spiritualità, la ascesi. Buñuel polemizza coi miti religiosi non come avversario esterno, ma come contraddittore interno. È la polemica non di due parti in contrasto, ma del corpo. E la sua posizione è singolarmente affine a quella di Pasolini.

Abbiamo detto più volte, nelle nostre cronache da Venezia, che i sovietici sbagliano spesso i film « designati ufficialmente » e messi in concorso. La Mostra li accetta con troppa supinità — il che non avviene, poniamo, con i film americani — e se talvolta si hanno opere di assoluta dignità artistica — si ricordi l'*Amleto* di Kozintzev — in molti altri casi si è costretti a incontrarsi con film, che poi il pubblico diserta, come *Cielo di Leningrado*, *Guarnigione immortale*, *La mia vita nelle tue mani* e *Il primo giorno di pace*.

Vernost (t. l.: Fedeltà) di P. Todorovskij (U.R.S.S.).

Si tratta sempre, in tali casi, di film di guerra, come se questa sia una tematica da cui il realizzatore sovietico conformista non ardisca uscire: ed ecco che l'ex operatore Pjotr Todorovskij, alla sua opera prima, ci racconta in *Vernost* (t.l.: Fedeltà) le fasi della formazione militare di un giovane soldato ucraino che si appresta ad affrontare il battesimo del fuoco. Quel che ci racconta il film ci è noto da tempo: le stesse scene le abbiamo riviste anche in opere di venti anni fà. Le immagini sono spesso antiquate anche nella concezione formale. La retorica non manca e basti il ricordo della donna che va a rubacchiare patate, rimproverata dalla sentinella che poi si muove a compassione, e finisce — perciò — consegnata.

Qualche scena più pittoresca, come uno strambotto contadino, la possiamo rintracciare nei balli e negli scherzi dei soldati: il ballo con le infermiere per esempio. Si potrebbe ricordare tra le sequenze migliori anche quella del treno che porta il suo carico di soldati giovani verso il sacrificio, verso la morte, ma anche qui non si può negare l'intenzione un po' retorica. Non è imputabile a Todorovskij di essersi trovato, alla sua prima Mostra, a fianco di « autori », lui sconosciuto e modesto: e forse nemmeno pretendeva tanto.

Ma anche la presentazione di film ovvî come *Vernost* può riservare una sorpresa: la giuria dei luminari, uno per uno meritevoli di

ogni stima, ha deciso di regalargli il premio « Opera Prima », anche se di registi debuttanti, quest'anno, non v'era che Todorovskij.

Pierrot le fou di J. L. Godard (Francia).

Per chi non ha preso molto sul serio *La femme mariée* non è certo il caso di far gran conto di *Pierröt le fou* (invitato in concorso) che di Godard sembra un film tra i meno fortunati, se non addirittura il peggio riuscito. Ridimensionare il discorso critico su Godard fu lo scorso anno il senso del mio invito su « Bianco e Nero ». In questa occasione mi sembra il caso di insistere anche con maggiore calore. Negare il valore di rottura di certi suoi film sarebbe assurdo, ma lo sarebbe altrettanto continuare a considerare Godard un genio infallibile, come molti han fatto (« le cinéma c'est Godard! »), col risultato di portarlo a forme di sicurezza in se stesso che mi pare invece il caso di scoraggiare. Godard, bisognerebbe un pochino insistere, ma senza esagerare troppo per non creare un problema maggiore di quello che in realtà è, non è un assertore di una nuova estetica o di una nuova concezione del mondo, come molti mostrano di credere. Se ci parla, nei suoi film, di politica, dell'eternità, di problemi spirituali, del duello USA-URSS, dei problemi della tecnica moderna, lo fa con lo stesso spirito, scanzonato, di burla, con cui racconta, in *Pierrot le fou*, la barzelletta del pazzo che accarezza la mano. Non è un nuovo moralista, non è un filosofo. È soltanto uno scavezzacollo che conosce del cinema tutte le possibilità e se ne vale senza pregiudizi; un biricchino che fa *les quatre cent coups*. Ieri si divertiva con la pubblicità, tra le giarrettiere e i reggipetto, oggi con gli « sketches » televisivi e con gli « esquimaux ». Se lo consideriamo un ragazzo intelligente, sovraccarico di energia, dotato di spirito, mi sembra che sia proprio la cifra che gli si addice. Ma se prendiamo per oro colato tutto quello che conclama, citando Velazquez, Baudelaire, Malraux, o chissà quale altro « eroe » della espressione artistica o dell'aforisma, allora siamo noi gli ingenui. Che lui sia così, è indubbio. Non vuole truffarci, quando si appella, che so?, a Leibniz o a La Rochefoucauld. Ma siamo noi che gli diamo tanta importanza da sottoporci volontariamente alla « truffa ».

La sua mania sentenziosa non è quella dell'aula accademica, ma del caffè letterario. Non la si consideri una lezione, ma piuttosto il pimento naturale di una conversazione paradossale, anche piacevole. Lenin, la luna, l'America, il Viet-Nam o San Domingo, oggi, come l'Algeria, ieri, non sono argomenti su cui può dire più di una battuta. È superficiale, non profondo. Sul piano della polemica è preferibile Rogosin.

Pierrot le fou narra la storia di un mattoide che abbandona la famiglia per Marianna, appartenente a una gang, di cui il proprio fratello, anch'esso capobanda, è rivale. La fuga con Marianna lo inserisce nella lotta fra le due gang. Partecipa alla distruzione dell'una, ma rivolge la sua pistola contro quella dell'amante. Infine si suicida pittorescamente, legandosi addosso alcune cartucce di dinamite. Alla fine, in pentimento, vorrebbe estinguere la miccia, ma ormai è troppo tardi.

Taluni hanno detto: Pierrot le fou è meglio che James Bond. Io direi piuttosto, che è come James Bond. La « nouvelle vague » ha più responsabilità di ogni altro dei film di James Bond: ammiratrice degli Anthony Mann, dei Nicholas Ray, dei Joseph Losey, alfiera degli *A bout de souffle, A double tour* (A doppia mandata), *Le petit soldat, Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensore per il patibolo), *Pleins feux sur les assassins* (Piena luce sull'assassino), dove altro poteva sfociare, sia pure attraverso *Les carabiniers* e *Tirez sur le pianiste* (Tirate al pianista), se non negli *Alphaville* (Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville) e nei *Pierrot le fou*?

I film piccanti sulla « femme », sui quali peraltro abbiamo espresso qualche riserva, restano i suoi migliori « exploits », di limitato significato. Ma la vera componente di Godard è poliziesca, e lo ha dimostrato anche in *A bout de souffle*, o nel poco conosciuto *Le petit soldat*, la cui gang ricorda da vicino, anche per le sue propensioni sadiche, per la sua attrazione verso il « supplizio », *Pierrot le fou*.

Ecco quindi una singolarità dei registi « nouvelle vague »: iniziare parlando di Russel, e finire con i romanzi della serie nera di Gallimard: *A double tour*, infatti, è ispirato dal « Caso Ballou » di Stanley Ellin e *Pierrot le fou*, da Lionel White (« Obsession »; t.it. « Ti amo, però »). Ecco: diciamolo pure, i novelvaghisti ci hanno portato per il naso per molto tempo. Dobbiamo avere il coraggio di riconoscerlo senza mezzi termini, giacché ce ne siamo accorti. Tanto più che Resnais e Malle, i migliori del giovane cinema francese, sono qualcosa che sta molto al di sopra della « nouvelle vague ».

La filosofia spicciola di Godard sa più di erudizione che di meditazione. Le sue barzellette alla Walter Chiari, utilizzate come « gags », si alternano a quelle visive che, naturalmente, non mancano mai. Ma il suo « humor » è da avanspettacolo, la sua concezione del mondo limitata, come avveniva anche nel *Petit soldat*, e la sua cultura sa di saccheggio. In fondo cita i grandi moralisti, ma legge i

gialli settimanali. I suoi film sono pieni di voltafaccia, come lo è la sua cultura. Le intuizioni sono a volte suggestive, ma sul piano del « gag ». In fondo non si trova bene che con la donna, questo tema che ha trattato sì frequentemente, e non di rado brillantemente, da *Une femme est une femme* (La donna è donna) a *Vivre sa vie*, a *La femme mariée*. Toglietegli la donna, su cui sembra che abbia cose inesauribili da dire, e diventa un saltimbanco.

Gertrud di C. Th. Dreyer (Danimarca).

Invitato fuori concorso, in distribuzione in vari paesi, e già proiettato in reti televisive, accolto con favore da parte della critica e con molte riserve da un'altra parte, *Gertrud* è, come *Limelight* (Luci della ribalta) di Charllie Chaplin (perché no?, come « Falstaff» di Verdi) il capolavoro di una senilità prodigiosamente vigorosa.

È un film sull'amore, e il fatto può anche stupire, giacché non vi sono pressoché più, ai nostri tempi, commedie e film che parlano dell'amore come ideale, come religiosità, e come astrazione. Gli « amorosi » di oggi non esistono che per il sesso, e la gente dello spettacolo li presenta, solitamente, senza remore di nessun genere, preferibilmente con volgarità. Ci si occupa, col pretesto dell'amore, soprattutto e quasi esclusivamente del sesso.

In *Gertrud* ritrovi l'amore come potente ideale, in un ritratto femminile degno di una tragedia greca, che sta stupendamente a lato di quelli della *Passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco) e della Anna di *Ordet*. Un ritratto preso a prestito dal romanticismo, in un vero, sacro inno all'amore, dove l'amore torna, un po' anacronisticamente, ad essere « tutto », nel quadro di una fiducia cieca che poi diventa sconfitta.

La passione di *Gertrud* per il giovane Jansson è presentata con una elevatezza di stile che corrisponde alle parole del dramma di Hjalmar Söderberg come alla stessa tecnica impiegata, tutta fatta di movimenti di macchina minimi, compassati, che contribuiscono a creare quella sostenutezza di rappresentazione cui la visione di Dreyer aspira.

I fatti si svolgono nel 1906, a Stoccolma (siamo all'incirca in un clima di polemica sulla emancipazione femminile). Un avvocato della Corte Suprema di Giustizia, Kanning, è nominato Ministro. La moglie Gertrude, proprio allora, al culmine della carriera dello sposo, decide di lasciarlo per un giovane pianista di cui si è innamorata. Ma Jansson, che si è vantato pubblicamente della conquista, non l'ama con la sua stessa, matura, intensa passione. Anzi è addirittura legato ad un'altra, più giovane di Gertrude. Addolorata, Gertrude

si ritira in solitudine, incapace di restare accanto al marito, col quale si unì per un matrimonio di ragione, o di scegliere un'altra via, nella quale trovare l'amore totale, corpo e anima. E non accetta neppure l'invito di un vecchio compagno di gioventù, che non ha cessato di amarla, preferisce ritirarsi in campagna, solitaria, nel dolore di non aver trovato risposta al suo desiderio di amore, ma non disposta a rinunciare ai propri ideali. Può sembrare una storia antiquata, nel senso che sempre meno verosimile, oggi, appare una storia d'amore siffatta. Ma è la forza del sentimento che viene descritto che acquista il posto legittimo, nel film, di vero protagonista. Ed è proprio attraverso di esso, « amor omnia », che il film acquista una propria, inconfondibile bellezza.

La tecnica impiegata da Dreyer, anch'essa legata al cinema di ieri, è dell'artista consumato e maturo che non lascia niente al caso, che tutto calcola, che sa dominare la materia in ogni suo aspetto. Ecco perché quelle scene fisse di attori recitanti, quei colloqui fermi, veri e propri monologhi interiori, quelle sequenze dove l'attore è scultoreamente disposto, illuminato, inquadrato, arrivano come fuori del tempo, in appartenenza ad un linguaggio classico che non ha data. V'è qui un rigore plastico che da tanti registi sembra dimenticato; da molti dei più giovani addirittura disprezzato. Le immagini si succedono in assoluta coerenza con tutta la sua opera, poiché un cinema muto, tutto primi piani, quale si presenta nella *Passion de Jeanne d'Arc*, esperienza per Dreyer necessaria e fondamentale per la sua evoluzione di regista, trova corrispondenza anche nei fermi dialoghi di *Ordet* e di *Gertrud*. Il parlato, qui, è diventato mezzo d'espressione artistica che non si sente, nella sua opera, estraneo.

Il film è stato proiettato mentre anche la Retrospettiva che ha accompagnato, mattinalmente, le proiezioni della Mostra, presentava un *Michael* di Dreyer del 1924. Ebbene, tra il messaggio e lo stile dei due film non c'è, quasi, soluzione di continuità, per quanto li separino ben quaranta anni. Se la tecnica può aver progredito, restano uguali il calore umano, la forza dei sentimenti, che scaturiscono dagli stessi fatti spirituali; è la forza dell'amore che domina l'uno e l'altro film, ed entrambi si potrebbero commentare con i versi del poeta Lidman, nella commedia di Söderberg: « Credo nella voluttà della carne e nella irrimediabile solitudine dell'anima ».

Entrambi i protagonisti, il protettore di Michael e Gertrude, arrivano, dopo le delusioni avute, eppure non insoddisfatti di se

stessi, alla fine della loro vita: ma non si sentono del tutto fuori della verità, e non si pentono di essere stati capaci di un grande amore, anche se non corrisposto. E il vecchio pittore dice: adesso posso morire tranquillo, perché ho assistito a un grande amore. Come Gertrude: « *amor omnia*, l'amore è tutto ».

Si può vedere, in questa opera, quasi il contrario di quello che ci dà usualmente il cinema, giacché esso esalta, il più delle volte, ciò che è basso e laido. *Gertrud*, nella sua ineccepibile compostezza, rappresenta anche la sostanza, il rigore, messi a confronto con la faciloneria, la disinvoltura, talvolta la cialtroneria.

Il carattere della protagonista si stacca dalla media dei personaggi che siamo abituati a vedere nello schermo: è un'anima leale, forse fuori epoca, ma che intende vivere senza compromessi, coerentemente, rifiutandosi di nascondere i propri pensieri.

Quanto agli uomini che rappresentano la vita stessa di Gertrude, il tentativo di scelta, non si può dire che sia migliore il marito con le sue ambizioni, la sua rigidità, la sua nobiltà, ma anche la sua incapacità di aderire alla sete d'amore della donna, che piuttosto il giovane musicista, mentitore, cialtronesco nel rapporto con la donna, e pure capace di darle, almeno episodicamente, un vero segno di passione. Anche in *Michael* come condannare il vecchio Claude, un po' egoista, o il giovane suo protetto, che per amore è condotto ad azioni disoneste, tanto da meritare lo stesso perdono del maestro?

Il film ha un linguaggio al tempo stesso appartenente al passato del regista e moderno, con immagini curate al dettaglio, forse antiquate ma che gli si addicono pienamente, coerente, come è sempre stato, con se stesso. Si può anche considerare, Dreyer, un sopravvissuto. Ma non può comportarsi, nella pratica della sua arte, altrimenti. Questo è il suo cinema: il cinema di Dreyer; un cinema di immagini scultoree, spoglio, scarno, essenziale nella sua solenne dinamica come nell'arredamento, nei gesti degli attori come nelle parole che essi pronunciano. Si direbbe un cinema neoclassico, come neoclassica fu la scultura di Thorvaldsen.

Akahige (t. l.: Barbarossa) di A. Kurosawa (Giappone).

Akahige (t.l.: Barbarossa) di Akira Kurosawa, film invitato, è l'opera più seria, poetica, resistente al tempo, che ci ha dato la Mostra, tra i film in concorso. Se Bertolt Brecht è il rappresentante maggiore del teatro contemporaneo, col suo dramma epico che rappresentando istruisce, Kurosawa ci dà con *Akahige* un vero dramma epico. Sono tre ore di miserie e dolori che il film ci presenta: per insegnarci a non coprirci gli occhi, a operare fattivamente

per il bene comune. Un medico maturo — agli inizi dell'Ottocento — dirige un ospedale povero, dove è la fede nella propria missione che sorregge i sanitari, perché quella missione non presenta nessun aspetto che non sia di sacrificio e di amore per il prossimo. Un giovane laureato, destinato al povero ospedale, vuole dapprima venirsene via, poi piano piano si convince che la sua missione è lì, vicino al vecchio medico che potrà insegnare a lui molte cose. Ho parlato più volte, per i film giapponesi, di film della pietà: pietà per i morti (*L'arpa birmana*), per le donne perdute (*La strada della vergogna*), per gli orfani, i ciechi. In *Akahige* è la pietà per gli infermi. Durante le tre ore che occupa il film, si assiste a storie pietose di ogni specie, storie che il regista riesce a presentarci in un clima poetico autentico e profondo. Ora è la volta di un vecchio sofferente, inguaribile, vicino alla morte; ora è un bambino che va a rubare per portare a casa da mangiare per la sua famiglia; ora è la storia di una isolata mitomane, che tenta di uccidere gli uomini che rimangono da lei circuiti; ora è la storia di una dodicenne, piccolo animale spaurito, che è vissuta in una casa di malaffare, sottoposta a sofferenze fisiche e umiliazioni, così atterrita da perdere quasi la parola.

La bambina sta per morire e un ragazzo (diventandole amico) urla nel pozzo, per prolungarle la vita, sicuro che, come vuole una vecchia credenza, se arriverà fino all'alba, la sua vita sarà salva. Ecco un episodio — accanto a quello dei campanelli sospesi al vento, che ricordano le anime dei defunti — di poesia così vera e intensa, che non si può non restarne toccati. È in queste sequenze che la Mostra ha raggiunto il suo livello più alto, cui non è pervenuto neppure lo stesso film di Visconti.

L'anziano e il giovane medico agiscono, nel povero ospedale, tra queste miserie e questi orrori. Guardano al male ed al modo di combatterlo, ma è in loro una convinzione: « che la malattia nasconde sempre qualche miseria ». Il giovane opera all'ombra del personaggio più forte, più possente, quello impersonato da Toshiro Mifune, che qui dà, al solito, una interpretazione vigorosa, recitando in maniera spesso furiosa e feroce. A metà film il regista ci fà trovare come davanti ad un intermezzo: è la rissa contro i « bravi » della casa di tolleranza, che cercano di ostacolarlo e danneggiarlo, e che egli affronta e storpia uno per uno, con una crudezza tipica dei film giapponesi, che non rifuggono dalle maniere forti e raccapriccianti.

Le due personalità — del vecchio e del giovane — si influenzano vicendevolmente: il giovane apprende dal vecchio l'esperienza, la costanza, la pietà; il vecchio apprende dal giovane quelle doti di tolleranza che gli danno un nuovo valore. Non ci guadagna soltanto il giovane vicino al maestro, ma anche il vecchio, questo carattere pieno di contraddizioni che pure sente, vicino al neo-medico, il bisogno di migliorarsi, di purificarsi, di attenuare la sua rozzezza e la sua intolleranza, arricchendo anche lui, nella collaborazione, la propria personalità.

C'è tuttavia nel film qualcosa che vieta di considerarlo opera ineccepibile: è il finale ottimista, accomodante, un po' all'americana, che fa riconciliare il giovane medico con la sua carriera, dapprima a suo parere così male intrapresa nell'ospedale di provincia, e che ce lo mostra anche appacificato con la fidanzata e la famiglia: troppo accomodante e inzuccherato perché lo si veda volentieri vicino ad un film, come *Akahige*, pieno di sofferenze e di umanità, senza artifici né orpelli. Ma non è questo finale che può attenuare la validità di un film così umanitario, e socialmente utile, che insegna qualcosa a chi lo vede e dà un giudizio preciso sul comportamento dell'uomo di fronte al suo prossimo.

E venne un uomo di E. Olmi (Italia).

Invitato fuori concorso, *E venne un uomo* di Ermanno Olmi è un film che non ha niente a che vedere con la Mostra del cinema. È come pregare e dare spettacolo della preghiera, fare la carità e farsi ammirare, davanti a un pubblico profano, per lo spirito di carità.

È realizzato con probità e discrezione, ma non ha nulla in comune con una rassegna che non sia dedicata ai problemi religiosi. Come si fa a pensare a un film con Karina, e, insieme, a un film con Giovanni XXIII? Fanti da una parte, e santi dall'altra, si potrebbe dire parafrasando due versi della « Tosca ».

La biografia del Pontefice « buono » è vista in modo originale. Rod Steiger è allo stesso tempo il personaggio mediatore che ci avvicina al Papa, e Papa Roncalli. Ci guida a ricordarlo, a comprenderlo, e arriva a impersonarlo lui stesso. « Non è la storia di una faccia », ha detto Ermanno Olmi, « ma la storia un uomo ».

Il film ha momenti efficaci. Si pensi alla parte iniziale, in cui si descrive l'ambiente contadino dove il Roncalli nasce, e poi le prime missioni all'estero, in Bulgaria, Turchia, Francia. In ambienti anche difficili, il Cardinale Roncalli conquista simpatia e amicizia. La sua umiltà e saggezza sono proverbiali, ricca l'aneddotica. Parti-

colarmente significativo il fatto che sia riuscito a conquistare anche un ambiente anticlericale come quello parigino.

Ma il film è squilibrato nelle parti. Ci fa prendere interesse al personaggio, che però vorremmo còlto meglio nel vivo durante il suo pontificato. Ed è proprio qui che il film rivela la sua incompletezza. Tutta l'azione compiuta durante il Papato, al servizio della pace, della intesa e della solidarietà fra gli uomini, della mutua comprensione internazionale, è assente. E questa soluzione, che avrà voluto rispettare gli aspetti più prossimi della sua azione, può apparire, in fondo, una soluzione facile, di comodo, quasi per voler scansare quello che nella vita di Papa Roncalli è forse quanto di più significativo.

Mickey One di A. Penn (USA).

Mickey One di Arthur Penn è il film statunitense invitato in concorso. Non è, come si potrebbe presumere, il più rappresentativo della produzione americana. Anzi in un certo senso, non rappresenta proprio niente, salvo se stesso. Prendere ogni anno un film « indipendente » (indipendente dalla M.P.A.A.) è senza dubbio una dimostrazione di indipendenza da parte della Mostra, ma è anche dimostrazione della incapacità della Mostra, per motivi che non sono soltanto di oggi, di stabilire rapporti cordiali con la produzione americana, fino ad ottenerne l'autentico « meglio ».

Mickey One narra, ora oggettivamente, ora soggettivamente, su un piano ora reale, ora surrealista, le sconcertanti vicende di un giovane attore comico, alla moda nei *night clubs,* disputato dalla buona società, che viene preso da uno stato angoscioso: crede di aver compiuto qualcosa di proibito che non ricorda, si ritiene perseguitato da una cricca, non riesce a parlare dei suoi problemi con i propri amici, che sembrano eludere ogni colloquio in proposito. E Mickey fugge kafkianamente da un pericolo che non conosce, sa soltanto di aver paura, si rifugia a Chicago dove si mette a fare i lavori più umili, riesce a ritrovare il proprio equilibrio soltanto allorché troverà aiuto nell'amore di una donna: e qui il convenzionalismo spregiato e combattuto sembra riaffiorare.

Non si può dire che questo film manchi di una sua dignità, anche se la sua critica verso l'americano medio e la sua simbologia sono spesso oscure: l'apparecchio-scultura che l'artista amico ha costruito, e che si autodistrugge, può diventare, ad esempio, simbolo della autodistruzione della vita. Soprattutto non è un film maldestro. Si fa prendere in considerazione, ma manca di energie convincenti; e spesso dice cose false, a partire dalla definizione di

Mickey, « attor comico », che non riesce a far ridere mai; e dalla frenesia del pubblico per lui, attore di sucesso, quando non sembra il suo sucesso, che « detto », mai dimostrato.

Il film è interpretato da Warren Beatty, il fratello di Shirley MacLaine, che ha una magnifica presenza fisica, ma non si può dire che abbia reso convincente il personaggio affidatogli, anche perché lo scenario non gliene offre la possibilità. È un film fatto con grande abilità, con suggestioni che risalgono, formalmente, all'ultimo Fellini, ma si vorrebbe, questa abilità, impiegata per miglior causa. Qui, in una grande confusione di idee, e perfino di stili, dà semplicemente fastidio.

Mne dvatsat let (t. l.: Ho venti anni) di M. Kutsev (U.R.S.S.).

Mne dvatsat let (t.l.: Ho vent'anni) è il film che suscitò le ire di Krusciov allorché gli venne presentato, nel 1963. Apparso a Mosca con alcune modifiche, specie nel finale, è stato invitato in concorso non in ragione, dunque, della sua realizzazione entro l'anno solare, ma piuttosto in virtù della sua novità, rispetto alla produzione sovietica contemporanea, e naturalmente dei suoi meriti. Gli si deve riconoscere subito un impegno insolito, e un vivo senso lirico nella presentazione della vita di Mosca e nella rappresentazione di aspetti che riguardano la gioventù sovietica, di cui dà un quadro veritiero, visto dal di dentro. Un giovane inquieto, scontento, appena tornato dal servizio militare, vagabonda per le strade della capitale, vista attraverso i suoi aspetti caratteristici e romantici, rivelata attraverso le sue attrattive più spontanee. È un giovane che vive quasi senza scopo, alla ricerca di se stesso, cercando risposte che né dentro di sé, né negli altri, riesce ad ottenere. Durante un sogno, chiede consiglio anche al proprio padre, morto durante la guerra. Ma è un ventenne come lui, giacché morì mentre egli nasceva, e non sa dargli quella luce di cui è angosciosamente alla ricerca. Ma anche il suo sbandamento iniziale gli permetterà di capire qualche cosa: e cioè che ogni generazione, per il fatto che è dentro la vita, deve trovare da sé una risposta ai propri problemi. Basterà qualche punto fermo, che per un uomo del suo mondo è dato dallo stesso insegnamento di Lenin. E il finale ha valore simbolico: sulla Piazza Rossa i soldati indrappellati si avvicinano a passo militare al Mausoleo di Lenin; ma è per un cambio della guardia che può essere considerato anche come allusivo.

L'opera ha doti di spontaneità, ed enuncia un desiderio, che non può non appartenere a tutta una generazione, di ricerca della verità, non senza la affermazione del proprio io. I passaggi lirici non sono

di valore trascurabile ché anzi riconosci nelle immagini, di volta in volta, sincerità, « humour », sentimenti sgorganti dal cuore e da una gogoliana sofferenza per « amore della verità ». È forse eccessivamente disteso nella narrazione, di ritmo assai lento, ed avrebbe potuto guadagnarne una maggiore concentrazione espressiva. Spiacque a Krusciov perché vi intravide una critica alla vecchia generazione e comunque una fede nella evoluzione e nella trasformazione dei tempi, che rende implicita una posizione di insoddisfazione e di critica, non sempre bene accetta a chi governa, verso la realtà.

Film di A. Schneider (U.S.A.).

Film di Alan Schneider — un regista teatrale, specialista in testi moderni (Beckett, Pinter) — è « invitato fuori concorso ». Interpretato da Buster Keaton, ma quasi sempre di spalle, è la prima opera cinematografica scritta interamente da Samuel Beckett. Vi si ritrova, senza equivoci, il mondo dello scrittore. Un mondo di attesa della morte, di squallore, di inerzia, come testimonianza di una angoscia che soltanto la morte può eliminare. L'« atto senza parole » — dura appena ventidue minuti — ci mostra un vecchio che va a chiudersi nella sua stanza squallida, forse per andarvi a morire. Vero protagonista dell'atto è il suo unico occhio. Il vecchio, che trascina le gambe, estromette un cane e un gatto, copre la gabbia di un pappagallo, il vaso dove nuota un pesciolino, uno specchio, lacera ritratti e ricordi. Eccolo finalmente solo, pronto a morire, dopo aver eliminato ogni entità viva, ogni testimonianza, che poteva vederlo e giudicarlo, o conservarne le tracce: ma, ora che sembra non vi sia più nulla di vivo o di ricordabile, in sua presenza, la sua immagine viene a riflettersi sulla parete. È la « coscienza » di cui la sua ansia e il suo spavento del nulla non riescono a liberarlo? L'immagine dell'uomo guercio, ossessionato da se stesso, ci offre finalmente, per la prima volta nel breve film, il volto dello stesso attore, semicoperto da una benda.

Sono, dunque, appena due decine di minuti di proiezione, in una atmosfera tesa e allucinata, tutta lucidità e angoscia, secondo lo stile di Beckett, creata con una tecnica di tipo sperimentale, ma non priva di effetto. Le riprese sono spesso soggettive, e perciò sfuocate, dato che il protagonista è semicieco.

È sintomatico che in un dramma così fermo, quasi senza intreccio, si sia sentito il bisogno di ricorrere alla maschera impassibile di Buster Keaton, plastica anticipazione dei motivi beckettiani.

« Spero che voi ne comprendiate qualcosa » — ha detto B. Keaton ai giornalisti presenti a Venezia. « Io sono rimasto di fronte

a questo lavoro incerto e confuso ... Il fatto stesso che tutte le riprese erano di spalle ... Confesso di non aver capito bene quello che è successo ... ».

Ma l'« atto senza parole » è tutto qui: non v'è da capire più di quel che ci è stato mostrato. La coscienza è soltanto un occhio che ci perseguita, che ci ferisce: può non avere parole.

Trois chambres à Manhattan di M. Carné (Francia).

Designato ufficialmente in concorso, *Trois chambres à Manhattan* di Marcel Carné è tratto da un romanzo di Georges Simenon. Dell'opera di Carné si potrebbe fare un parallelo con quella di De Sica. Venuta a mancare o a infiacchirsi, la collaborazione con gli scenaristi (con Prévert l'uno, con Zavattini l'altro) entrambi i registi hanno ceduto a suggestioni di ordine commerciale. De Sica ha indulto a temi comici e brillanti. Carné, in questo caso, a una trama fumettistica, che andrebbe meglio per le lettrici di « Sogno », anche se ideata da un romanziere di successo.

È la storia — modesta d'invenzione, quasi banale — dell'incontro di due francesi a New York: lui, attore trasferitosi in America, dopo il divorzio, per cercare lavoro; lei, divisa dal marito — un diplomatico italiano — e dalla figlia, propensa ad alcolizzarsi. Due falliti, infine, che trovano l'uno nell'altra la forza per riprendersi e per ricostruire la loro vita; che rischiano di perdersi ancora — lui diventa geloso del passato di lei, poi riesce a liberarsi di questo pregiudizio — e finalmente decidono, in un « lieto fine », di percorrere insieme per sempre la loro strada. La trama non manca di luoghi comuni sentimentali ed al pubblico cinematografico, superimbottito delle schermaglie amorose, dei colpi di fulmine, degli « incontri del destino » che appartenevano abbastanza frequentemente al cinema di ieri, sarà apparso di un decrepitume quasi intollerabile, con i suoi dialoghi tutti di frasi fatte, con i suoi tira e molla, i colpi di scena e le soluzioni tutte previste. Direi che, nel film, non si salvano che gli interpreti, anche se « cifre » di caratteri noti: Maurice Ronet, che compone nobilmente un personaggio che non dà sorprese, e Annie Girardot, così poco insidiata dalle concorrenti da guadagnare ugualmente, con un film così ovvio, la palma per la interpretazione femminile.

Vojna i mir (t.l.: Guerra e pace) di S. Bondarčuk (U.R.S.S.).

Presentato al Festival di Mosca, dove è risultato vincitore, con *Venti ore* di Zoltan Fabri, del primo premio, *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace) di Sergej Bondarčuk è molto lontano dalla riduzione italo-statunitense, curata da King Vidor, del celebre romanzo di Leone Tolstoi. Questo, al confronto, è un film d'azione. Bondarčuk

mira, invece, a dare una interpretazione autentica, introspettiva, del capolavoro della letteratura russa.

Attore sottile e penetrante, di grande efficacia, Bondarčuk si è rivelato anche attento e ispirato regista, figurativamente preparato, in *Destino di un uomo.* Poi ha affrontato, in una produzione a colori abbondante di mezzi, di attori e comparse, inconsueta per lo « standard » della produzione sovietica, il romanzo *Guerra e pace,* concependolo in tre parti. La prima — 1815 — offerta come novità al pubblico del festival moscovita, è già stata seguita da una seconda parte — *Natascia* — che il pubblico veneziano ha potuto ammirare. La terza parte è ancora in fase di realizzazione.

Caratteristica del film è seguire senza omissioni e sfalsamenti gli episodi del romanzo, ricreando visivamente, con la maggiore fedeltà possibile, i personaggi, Kutusov e Natascia, Karatayev e Bolkonskij.

V'è, nella prima parte, una certa « durezza » iniziale dei personaggi presentati, quasi che stentassero, regista e attori, a penetrare in quel clima di aristocrazia zarista, di magioni principesche, di « mondo di ieri », che la rivoluzione sovietica ha rifiutato, gettato dietro le spalle, e, in un certo senso, dimenticato. Ma quando questa sorta di impaccio iniziale è superato, le immagini di Bondarčuk diventano sostanziose, gli attori convincenti, come quello delicatissmo di Natascia e il Pierre interpretato da Bondarčuk, che il regista ha voluto riservare a sé stesso mentre rispetto all'autore letterario, Tolstoi, Pierre è addirittura un personaggio autobiografico.

Ancora una volta, a poca distanza dal *Gattopardo,* il cinema riesce, per merito di un regista di qualità, a dimostrare di saper trasporre visivamente, con grande fedeltà, quanto ha immaginato un grande scrittore: ancora una volta restano sulla pagina immagini irripetibili, intraducibili, però allo stesso modo come il mezzo cinematografico è atto a compiere virtuosismi di cui l'espressione letteraria è incapace, magari anche violentando le intenzioni dello scrittore, come avviene allorché è l'elicottero che spazia, dall'alto, con un certo abuso nella scelta dei mezzi impiegati.

Ma vi sono sequenze che hanno un valore visivo autonomo, che la pagina letteraria non può non avere autorizzato, eppure resta incapace di rendere appieno, se non in sintesi: le battaglie, come quella di Borodino, che assume anche visivamente aspetti imponenti, i balli, la caccia, e così via, in un crescendo sovente magicamente espressivo.

I collaboratori per la scenografia e per i costumi compiono un grande sforzo ricostruttivo, e spesso si ricorre a materiale di museo, ad ex dimore imperiali, a luoghi famosi di Mosca e di Leningrado, ove, specie nella ex Pietroburgo, sono tuttora così vive ed intatte le vestigia e le orme dell'epoca neoclassica.

È, questa opera, la dimostrazione viva di un grande sforzo compiuto in direzione spirituale, con amore e rispetto per l'opera d'arte che ha dato origine al film, in un dispiegamento di mezzi imponenti per un fine di autentica cultura.

Sette uomini d'oro di M. Vicario (Italia).

Dopo la cerimonia della premiazione, a Mostra finita, si è avuta la proiezione di *Sette uomini d'oro* di Marco Vicario. A dire il vero si sarebbe preferito che il rigore culturale della selezione fosse logicamente rispettato anche nella serata di chiusura. Ma è tradizione, con rare eccezioni, che Venezia chiuda con pellicole di relativo impegno artistico come per *Parigi o cara* di Caprioli o *La donna è una cosa meravigliosa* di Bolognini, cercando di smentire tutte le belle cose che in precedenza vengono dette in materia di rigore, di cultura, ecc. La scelta non è stata sfortunata come altre volte. Il pubblico, anzi, si è divertito; ma non si può non rilevare come anche con *Sette uomini d'oro,* come per gli ultimi film di Godard, si va camminando diritti verso la neomitologia di James Bond.

Marco Vicario ci ha dato una sorpresa nel precedente film *Le ore nude*: è stata una delle poche occasioni in cui Moravia ha fatto buona figura nella trasposizione cinematografica di uno dei suoi racconti. Disinvoltura, gusto, mestiere, si armonizzavano in quel film, con una certa resa positiva, anche senza l'ardire di uscire da certi schemi ormai noti del nostro cinema. Entrando in un altro campo, quello del giallo moderno alla 007, Vicario ha compiuto una nuova bravura. Il film è svelto, pieno di trovate, ideato con quel tanto di « humour » che rende più accette imprese banditesche un po' soprannaturali, vicine alla fantascienza, come appunto accadono con gli eroi dei « rififi » scientifici alla *Topkapi* o alla James Bond. Si aggiunga a ciò la calibrata prestazione degli attori (un Philippe Leroy dal cervello elettronico e dalla calma olimpica e una Rossana Podestà accostumata alla Musidora, fornita di radar), non già sul piano di una bravura trascinante, ma di una perfetta aderenza al giuoco impostato. Il film, che appartiene alle pellicole di « trattenimento », non a quelle « d'arte », ha avuto l'accoglienza che si prefiggeva: cogliendo brillantemente a Venezia un favore che è con-

tinuato, poi, nelle sale italiane. L'operazione per l'alleggerimento di lingotti di una banca svizzera, attraverso una via sotterranea, ha episodi che hanno addirittura del miracoloso, del fantascientifico. È soltanto il finale che chiude banalmente un castello drammatico così laboriosamente costruito.

Questi, dunque, sono i film della Mostra di Venezia '65, nella quale era prevista anche la proiezione di *Giulietta degli spiriti*, poi mancato: una Mostra che si preannunciava, attraverso i nomi degli invitati, di primario interesse e magari anche anticonformista, ma che poi si è rivelata, attraverso *Vernost, Pierrot le fou, Trois chambres à Manhattan,* tutt'altro che immune dal conformismo, una Mostra che non ci dava sempre opere d'autore, ma piuttosto, mezzi film, intendendosi per mezzi film più lo sconclusionato *Pierrot le fou,* (« n'est pas vraiment un film », asserisce Godard) l'esile, breve *Kapurush* (settanta minuti), il semifilm di montaggio di Rogosin, quello di Olmi, che gli « shorts » di Buñuel e Schneider; una Mostra che quasi minimizzava la presentazione di un *Akahige,* programmato per un pomeriggio, il quale invece si rivelava il film più « solido » della rassegna, anche se i selezionatori non sembravano averlo preso sul serio; una Mostra che aveva centri di attrazione in *Gertrud,* in *Venti anni,* in *Guerra e pace,* senza avere il merito di averli « scoperti »; infine la Mostra di *Vaghe stelle dell'Orsa* ... un Leone d'Oro su cui nessuno trova nulla da obiettare, visto il clima in cui è stato proiettato, eppure un Leone che ruggisce quasi in cornice, come il Leone Metro.

Preoccupati di dare agli spettatori una serie di film d'autore, capaci di scuoterli, i selezionatori hanno in realtà raccolto, in più casi, film di relativo interesse, salvo le eccezioni che abbiamo segnalato. Ed è proprio qui che la Mostra ha mostrato la sua debolezza. Perché non è grave che sparisca dal Palazzo del Cinema lo smoking, l'eleganza, la stella e la stellina, che diminuiscano i giornalisti — il solo pubblico veramente sicuro di una Mostra da anni in declino —, che non ci siano più padiglioni di rappresentanza dove si distribuiscono materiali di informazione e fotografie, che spariscano gli uffici e il personale delle Associazioni sindacali e delle Agenzie, fino a ieri sempre presenti al Lido: il grave è che sparisca l'*interesse.* Aboliamo, come è stato ventilato, anche la giuria, i premi, le Coppe Volpi: rimarrà soltanto il Palazzo del Cinema, una costruzione in muratura da destinarsi ad altri servizi. E le Mostre, con sovvenzioni

assai più piccole, potranno essere organizzate, con spirito da Cine-Club, in qualunque Cine-Club.

I premi letterari (vedi lo Strega, il Campiello) sono diventati fatti mondani. Giurati, scrittori e pubblico sono compiaciuti di vedere, al tavolo di premiazione, qualche diva come « valletta ». Ma perché proprio il cinema dovrebbe fare a meno delle sue stelle e stelline, se in fondo fanno parte del suo mondo? Perché proprio il cinema si deve presentare al suo pubblico, di cui conosciamo la « campionatura », nella paludata solennità dell'Accademia?

La selezione del rigore non ha funzionato: o ha funzionato senza rigore. È vero che il debole film russo *Vernost* è stato designato ufficialmente dai sovietici, e la Mostra non si è sentita di puntare i piedi, per non perdere *Ho vent'anni.* Non ci sarebbe nulla da obiettare se altre volte la Mostra non avesse puntato i piedi, e come!, *coûte que coûte*, con gli americani. Perché due pesi e due misure? Il film di Ray era stato scartato dagli altri Festival. Perché doveva essere buono per Venezia? I film polacchi proiettati al cinema Excelsior erano migliori di *Salto,* proiettato in Informativa. *Pierrot le fou* era un nuovo, confuso, mistificatore saggio di Godard, che si è ormai smitizzato e classificato: è un regista che parla cinematograficamente ed è capace saltuariamente di fare centro, con la macchina da presa, ma non è un maestro. È Aragon che ha detto: « l'art d'aujourd'hui c'est Jean-Luc Godard ». Ebbene, per me Aragon esagera, anche se un punto di vista destinato al pubblico ci guadagna sempre ad essere radicale.

Il Festival, insomma, si è risolto in un prologo, troppo lungo anche se i film in concorso erano soltanto undici, al contrario degli abituali quattordici, per la marcia trionfale di Visconti. È stato il Festival di Visconti, il quale peraltro non aveva rivali: ed è arrivato al traguardo finale a bandiere spiegate, per un successo ormai scontato.

La giuria della XXVIª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — composta da Carlo Bo (Italia), presidente, Lewis Jacobs (U.S.A.), Nikolaj Lebedev (U.R.S.S.), Jay Leyda (U.S.A.), Max Lippmann (Germania occ.), Edgar Morin (Francia), Rune Waldekranz (Svezia) — ha assegnato i seguenti premi:

LEONE D'ORO DI SAN MARCO: *Vaghe stelle dell'Orsa...* di Luchino Visconti (Italia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: « ex-aequo » a *Simon del desierto* di Luis Buñuel (Messico) e a *Mne dvatsat let* (t.l.: Ho vent'anni) di Marlen Kutsev (U.R.S.S.);

Premio Opera Prima: *Vernost* (t.l.: Fedeltà) di Pjotr Todorovskij (U.R.S.S.);

Coppa Volpi per la migliore attrice: Annie Girardot (Francia) per *Trois chambres à Manhattan* di M. Carné;

Coppa Volpi per il miglior attore: Toshiro Mifune (Giappone) per *Akahige* (t.l.: Barbarossa) di A. Kurosawa.

* * *

Ecco l'elenco dei premi non ufficiali, attribuiti dalle rispettive giurie:

Premio San Giorgio: *Akahige* (t.l. Barbarossa) di Akira Kurosawa (Giappone);

Premio O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): *Akahige*;

Premio Città di Venezia: *Akahige*;

Premio Unicrit (Unione Internazionale Critica Cinematografica): *Husz óra* (t.l.: Venti ore) di Zoltán Fábri (Ungheria);

Premio « Timone d'Oro » del Centro Italiano Relazioni Umane: *... E venne un uomo* di Ermanno Olmi (Italia);

Premio F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema): *Simon del desierto* di Luis Buñuel (Messico);

Premio Cineforum (Federazione Italiana Cineforum): *Good Times, Wonderful Times* di Lionel Rogosin (Gran Bretagna);

Premio Filmcritica: *Gertrud* di Carl Theodor Dreyer (Danimarca), *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard (Francia), *Simon del desierto, Film* di Alan Schneider (U.S.A.);

Premio Cinema Nuovo: *Vaghe stelle dell'Orsa ...* di Luchino Visconti (Italia).

I film di Venezia

a) *film in concorso*

KAPURUSH (t.l. **Il vile**) — **r.** e **m.:** Satyajit Ray - **s.:** da un racconto di Premendra Mitra - **f.:** Soumendu Roy - **int.:** Soumitra Chatterjee, Madhabi Mukherjee, Premendra Mitra - **p.:** R. D. Dansal - **o.:** India, 1965. (70 minuti).

LASKY JEDNE PLAVOVLASKY (t.l. **Gli amori di una bionda**) — **r.:** Miloš Forman - **s.** e **sc.:** Miloš Forman, Jaroslav Papousek, Ivan Passer - **f.:** Miroslav Ondricek - **scg.:** Karel Cerny - **mo.:** Miroslav Majek - **m.:** Evzen Illin - **int.:** Hana Brejchová (Andula), Vladimir Pucholt, Vladimir Mensik-Vacovsky - **p.:** Filmové Studio Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia, 1965. (80 minuti).

GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES — **p.** e **r.:** Lionel Rogosin - **s.:** Lionel Rogosin, James Vaughan, Tadeusz Macarkzynski - **f.:** Manny Wynn - **m.:** Chatur Lal, Ram Narayan, Ian Cameron - **mo.:** Brian Smedley-Aston - **p. ass.:** James Vaughan - **o.:** Gran Bretagna, 1965. (80 minuti).

SIMON DEL DESIERTO — **r., s.** e **sc.** : Luis Buñuel - **f.** : Gabriel Figueroa - **int.** : Claudio Brook (Simeone lo Stilita), Silvia Pinal (Satana), Hortensia Santovena (la madre) - **p.** : Gustavo Alatriste - **o.** : Messico, 1965. (42 minuti).

VERNOST (t. l. **Fedeltà)** — **r.** : Pjotr Todorovskij - **s.** e **sc.** : Bulat Okudzhava e Pjotr Todorovskij - **f.** : V. Kostromenko, L. Burlaka, V. Avloscenko - **m.** : B. Karamyscev - **int.** : Galina Polskikh (Zoja), Vitalij Cetverikov (Nikitin), Aleksandr Potapov (Murga), Evghenij Evstigneev (Ivan Terentjevic), Antonina Dmitrjevna (la madre di Zoja) - **p.** : Studi Cinematografici di Odessa - **o.** : U.R.S.S. (Repubblica di Ucraina), 1965. (90 minuti).

PIERROT LE FOU o **LE DÉMON DE ONZE HEURES** — **r.** e **sc.** : Jean-Luc Godard - **s.** : dal romanzo poliziesco americano « Obsession » (trad. it. : « Ti amo, però », ed. Longanesi) di Lionel White - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Raoul Coutard - **m.** : Antoine Duhamel - **mo.** : Françoise Colin - **int.** : Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (fratello di Marianne), Raymond Devos (l'uomo del porto), Graziella Calvani (moglie di Ferdinand), Roger Dutoit (un gangster), Hans Meyer (un altro gangster), Jimmy Karoubi (il nano), D. Erna (Madame Staquet), Pascal Aubier (il secondo fratello), Pierre Hanin (il terzo fratello) - **p.** : Rome-Paris-Film / Georges De Beaureagrd (Paris) / Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) - **o.** : Francia-Italia, 1965. (94 minuti).

AKAHIGE (t. l. **Barbarossa)** — **r.** : Akira Kurosawa - **s.** : Shugoro Yamamoto - **sc.** : Masato Ide, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa - **f.** : Tomoichi Nakai - **m.** : Masaru Sato - **int.** : Toshiro Mifune (dottor Kyiojo Niide, detto Barbarossa), Yuzo Kayama, Yoshio Tsushiya, Reiko Dan - **p.** : Toho - **o.** : Giappone, 1965. (180 minuti).

MICKEY ONE — **r.** : Arthur Penn - **s.** e **sc.** : Alan Surgal - **f.** : Ghislain Cloquet - **scg.** : George Jenkins - **cost.** : Domingo A. Rodriguez - **m.** : Jack Shaindlin - **mo.** : Aram Avakian - **int.** : Warren Beatty (Mickey One), Alexandra Stewart (Jenny), Hurd Hatfield (Castle), Franchot Tone (Ruby), Teddy Hart (Berson), Jeff Corey (Fryer), Kamatari Fujiwara (l'artista) - **p.** : Arthur Penn (**p. ass.** : Harrison Starr) per la Florin-Tatira - **o.** : U.S.A., 1965 - **d.** : Columbia. (90 minuti).

MNE DVATSAT LET (t.l. **Ho vent'anni** - gia noto come : **La Barriera di Il'ic**) — **r.** : Marlen Kutsev - **f.** : M. Pilikin - **m.** : N. Sidelnikov - **int.** : V. Popov, N. Gubenko, S. Ljubshin, M. Verzinskaia - **p.** : Mosfilm - **o.** : U.R.S.S., 1965.

VAGHE STELLE DELL'ORSA... — **r.** : Luchino Visconti - **s.** e **sc.** : Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Enrico Medioli - **f.** : Armando Nannuzzi - **scg.** : Mario Garbuglia - **cost.** : Bice Brighetto - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni, suo fratello), Michael Craig (Andrew, marito di Sandra), Marie Bell (la madre), Renzo Ricci (Gilardini), Fred Williams (Pietro Fornari), Amalia Troiani (Fosca) - **p.** : Franco Cristaldi per la Vides - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Columbia. (105 minuti).

TROIS CHAMBRES À MANHATTAN — **r.** : Marcel Carné - **s.** : dal romanzo omonimo (trad. it. : « Tre stanze a Manhattan », ed. Mondadori) di Georges Simenon - **f.** : Eugène Shufftan - **m.** : Mal Waldron - **int.** : Maurice Ronet (l'attore francese), Annie Girardot (la moglie del diplomatico), O. E. Hasse (il produttore televisivo), Gabriele Ferzetti (il diplomatico), Roland Lesaffre (l'aviatore), Geneviève Page (la prima moglie dell'attore) - **p.** : Les Productions Montaigne - **o.** : Francia, 1965. (105 minuti).

b) *film fuori concorso*

LA VIEILLE DAME INDIGNE — **r.** e **sc.** : René Allio - **s.** : dal racconto di Bertolt Brecht - **f.** : Denys Clerval - **scg.** : Hubert Monloup - **m.** : Jean Ferrat - **mo.** : Sophie Coussein - **int.** : Sylvie (Madame Berthe), Malka Ribovska (Rosalie), Victor

Lanoux (Pierre), Etienne Bierry (Albert), François Maistre (Gaston), Pascale de Boysson (Simone), Lena Delanne (Victoire), Jeanne Hardeyn (Rose), Jean-Louis Lamande (Charles), Robert Bousquet (Robert), André Jourdan (Lucien), Armand Meffre (Ernest), Pierre Decazes (Charlot), Jean Bouise (Alphonse), André Thorrent (Dufour) - **p.:** Claude Nedjar per la S.P.A.C.-Cinéma-Paris - **o.:** Francia, 1965. (90 minuti).

GERTRUD — **r.** e **sc.:** Carl Theodor Dreyer - **s.:** dal dramma di Hjalmar Söderberg - **f.:** Henning Bendtsen - **scg.:** Kai Rasch - **m.:** Jorgen Jersild - **mo.:** Edith Schlüssel - **int.:** Nina Pens Rode (Gertrud), Bendt Rothe (Kanning), Ebbe Rode (Gabriel Lidman), Baard Owe (Jansson), Axel Strbye (Nygren), Karl Gustav Ahlefeldt, Vera Gebuhr, Lars Knutzon, William Knoclauch, Anna Malberg, Edouard Mielche - **p.:** Palladium - **o.:** Danimarca, 1964. (105 minuti).

... E VENNE UN UOMO — **r.:** Ermanno Olmi - **s.** e **sc.:** Ermanno Olmi e Vincenzo Labella, basati sul «Giornale dell'anima» di Giovanni XXIII - **f.** (Eastmancolor) : Piero Portalupi - **scg.:** Ennio Michettoni - **m.:** Franco Potenza - **int.:** Rod Steiger (il Mediatore), Adolfo Celi (mons. Radini-Tedeschi, Vescovo di Bergamo), Rita Bertocchi (la madre), Pietro Gelmi (il padre), Antonio Bertocchi (lo zio Zaverio), Fabrizio, Alberto, Giovanni Rossi (Angelo Giuseppe Roncalli a 4, 7, 10 anni), Alfonso Orlando (il parroco), Antonio Ruttigni (Don Pietro, parroco di Carviso), Giorgio Fortunato (il segretario del Nunzio Roncalli), Ottone Candiani (il prete peccatore di Venezia) - **p.:** Vincenzo Labella per la Sol Produzioni / Harry Saltzman - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** Paramount. (90 minuti).

«FILM» — **r.:** Alan Schneider - **s.** e **sc.:** Samuel Beckett - **f.:** Boris Kaufman - **int.:** Buster Keaton - **p.:** Grove Press - **o.:** U.S.A., 1965. (22 minuti).

SETTE UOMINI D'ORO — **r, s.** e **sc.:** Marco Vicario - **f.** (Eastmancolor) : Ennio Guarnieri - **scg.:** Piero Poletto e Arrigo Equini - **m.:** Armando Trovajoli - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Rossana Podestà (Georgia), Philippe Leroy (Albert, il "professore"), Gastone Moschin (Adolf), Gabriele Tinti (Aldo), Giampiero Albertini (August), Maurice Poli (Alfred), Dario De Grassi (Arthur), Manuel Zarzo (Alfonso), José Suarez (il direttore della banca), Alberto Bonucci (il radioamatore), Ennio Balbo (il commissario di polizia), Renzo Palmer, Juan Cortez, Renato Terra Caizzi, Gianni Di Benedetto - **p.:** M. Vicario per l'Atlantica / Paris Union / A. S. - **o.:** Italia- Francia-Spagna, 1965 - **d.:** Atlantica.

(a cura di Ernesto G. Laura)

Un'Informativa striminzita

di LEONARDO AUTERA

Quando Ammannati, nel 1956, varò la formula dei quattordici film in concorso, limitati cioè ai quattordici programmi serali della Mostra — formula rivelatasi di gran lunga la più consona ad una manifestazione tesa ad instaurare il suo prestigio culturale ed infatti più o meno fedelmente proseguita da tutti gli altri direttori che si sono succeduti al Palazzo del Cinema — introdusse a Venezia anche la cosiddetta « sezione informativa ». Si trattava di un naturale completamento del criterio selettivo adottato. La Mostra non poteva esaurirsi in quattordici film inediti, tranne nel caso assai improbabile che fossero tutti a livello d'arte. Né il suo richiamo poteva essere sufficientemente coronato dai programmi « retrospettivi » che, la esperienza insegna, sono purtroppo seguiti da un numero limitatissimo di studiosi.

Venezia, allora, doveva e poteva tener conto di altri fattori. Anzitutto che essa non era più l'unica competizione cinematografica nel mondo, che anzi essa arrivava ultima nella stagione dei festival dopo Cannes, Berlino, San Sebastiano, Karlovy Vary e Locarno, e che senza dubbio in tali occasioni erano passati anche film di notevole prestigio che non si potevano ignorare, soltanto perché non più inediti, nel tracciare un quadro antologico (come la Mostra si proponeva) del « meglio » della produzione mondiale di un'intera annata. In secondo luogo, doveva tener presente che l'interesse di un film talvolta può essere rappresentato da elementi non proprio inerenti all'arte, come nel caso di opere significative provenienti da cinematografie lontane o di scarsa produzione o addirittura ai primi passi, che comunque sono destinate a non trovare la via dei normali circuiti di noleggio e che pur recano qualche contributo, anche se non sufficientemente espresso o anche se inficiato da non ben assimilate

influenze estranee al genuino « humus » culturale del Paese, a quell'indagine sull'uomo che porta sempre con sé un qualche valore di scoperta. La duplice funzione, d'integrazione alla Mostra d'arte coi film impostisi ai precedenti festival dell'annata e d'aggiornamento per il critico e lo studioso sulle cinematografie minori e periferiche, veniva così affidata alla « sezione informativa », che quasi sempre seppe assolverla (peccando caso mai di eccessiva larghezza) in maniera soddisfacente, tanto da meritarsi più compiacimenti ed elogi che appunti negativi.

Di conseguenza, non abbiamo bene afferrato la ragione per cui Chiarini — di cui pur condividiamo il rigoroso criterio culturale (conseguito almeno nel 1964) nella selezione dei film in concorso — abbia invece trascurato quest'altro settore della Mostra, rimpiazzandolo nel '63 con una pletora di « opere prime » quasi tutte di insufficiente interesse e nel '64 con una incompleta rassegna di « primi premi » dei festival precedenti, messa assieme più per testimoniare la balordaggine di talune giurie che per completare il panorama della migliore produzione dell'annata.

Soltanto quest'anno Chiarini ha ritenuto opportuno ripristinare l'« informativa »; ma l'ha fatto con un criterio non ben definibile: forse semplicemente per l'esigenza dell'ultimo momento di soddisfare il desiderio di taluni Paesi, i cui film erano stati scartati in preselezione, di essere comunque rappresentati a Venezia. Si sono poi aggiunti a questo gruppetto di opere di cinematografie « minori » i film premiati col massimo riconoscimento agli ultimi Festival di Cannes e di Mosca (non si capisce perché soltanto questi, escludendo, ad esempio, l'eccellente film britannico di Anthony Simmons *Four in the Morning*, vincitore della « Vela d'oro » a Locarno). La « informativa » si è così circoscritta a soli otto film, lasciando posto, negli altri pomeriggi della Mostra, ad una raffazzonata rassegna di « opere uniche » (due delle quali non erano nemmeno tali) il cui solo merito è stato quello di rivelarci, attraverso il vecchio *Polikuška* (1919) di Aleksandr Sanin (comunque regista di altri due film), la sorprendente misura realistica dell'allora collettivo artistico del Teatro d'Arte di Mosca e, in particolare, il prestigioso talento di Ivan Moskvin.

Non si può nemmeno dire che tutti e cinque i film inediti apparsi nell'« informativa » contenessero spunti o indicazioni, non dozzinali e risaputi, o almeno legittimi motivi di curiosità, tali da giustificare in qualche modo la loro inclusione nella specifica sezione. Al-

meno per uno di essi dobbiamo rilevare la presenza ingombrante. Ci riferiamo al messicano *Viento negro* di Servando Gonzales. Si dice che la sua immissione nel programma sia stata la condizione necessaria per ottenere in concorso il film di Buñuel, e soltanto in tal caso lo perdoniamo ai selezionatori. *Viento negro*, infatti, non aggiunge niente di nuovo a quanto già sappiamo circa la condizione di grossolano e vieto commercialismo nella quale ormai da anni si è adagiata la cinematografia ufficiale messicana. Tenendo eventualmente conto del massiccio apparato produttivo impegnato per la realizzazione di questo film, che sembra aver ricercato i propri modelli nella più pomposa e smisurata produzione hollywoodiana di trent'anni fa, si potrebbe aggiungere che le attuali aspirazioni del cinema messicano stanno assumendo una piega ancor più preoccupante. Alla maniera (ma anche in tale misura velleitaria) del De Mille di *Union Pacific* (La via dei giganti, 1939), il regista Gonzales ha impostato un enfatico e ingenuo conflitto di sentimenti nel clima da epopea allestito intorno alla costruzione di una ferrovia di parecchie centinaia di chilometri attraverso l'infuocato deserto di Altar. Al centro del racconto è un capotecnico — dalla rude scorza che cela sentimenti di velluto — che dirige l'impresa, e sulla sua figura tagliata con l'accetta converge un'intera antologia dei più tristi luoghi comuni che si possano adattare al caso; i quali coinvolgono anche la rozza ed esagitata cornice « corale » formata da un pugno di uomini collerici e sensuali, rudi e generosi, agitati da desideri e passioni che esplodono e si placano come il terribile « vento nero », la tempesta di sabbia che di tanto in tanto spazza il deserto. Non c'è maniera meno enfatica per sintetizzare la sostanza di questo film, dovuto allo stesso Gonzales che, esordiente nel 1960 con il patetico racconto di *Yanco,* non si era dimostrato in quella occasione meno banalmente ingenuo oltre che presuntuoso.

Viento negro di S. Gonzales (Messico).

Anche il coreano *Samyong* di Shin Sangokk è senza dubbio un film concepito con intendimenti commerciali. Ma il caso è considerevolmente diverso, trattandosi del prodotto di una cinematografia estremamente periferica, oltre che concepito con un gusto popolaresco non privo qua e là di simpatica comunicativa. Samyong è il servo muto di una ricca famiglia coreana di bassa estrazione, il quale, allorché entra a far parte della casa una giovane e gentile signora, imposta in moglie dal padrone al figlio grossolano che non le presta alcuna attenzione, si dedica interamente a lei con rispetto e venerazione, intervendo a proteggerla nelle situazioni difficili, salvandola

Samyong di S. Sangokk.

da un tentativo di suicidio, subendo le collere dei padroni e della gente del paese per gli equivoci che desta tale sua dedizione, e perendo alla fine tra le fiamme di un incendio nel disperato tentativo di trarre in salvo, dopo la sua padroncina, anche il malvagio padrone. Non è difficile avvertire che il film trasuda di melodrammatico sentimentalismo, appena temperato da qualche nota umoristica discretamente gustosa. Conosciamo troppo poco della produzione cinematografica e, in genere, della cultura coreane per specificare se il racconto di *Samyong* si rifaccia in qualche misura a una tradizione autoctona; ci sembra tuttavia che si richiami piuttosto a taluni motivi del cinema giapponese, segnatamente per il modo in cui viene delineata, anche nel suo aspetto fisico, la figura del protagonista: nelle esagitate movenze (si veda il suo prodigarsi per far sorridere la malinconica padroncina), come nella carica di simpatia che vorrebbe trasmettere, essa ricorda da presso talune generose prestazioni di Toshiro Mifune. Sufficientemente accurato nell'ambientazione e nei costumi dell'epoca intorno al 1920, il film si sviluppa anche secondo una tecnica narrativa molto disinvolta, benché impersonale e modellata su generici prototipi occidentali.

Da tempo il cinema polacco non finisce di sorprendere per l'impegno tematico, più che stilistico, della maggior parte della sua produzione. Una certa problematica esistenziale, già adombrata in varie opere di Wajda e nell'ultimo Munk di *Pasażerka* (t.l.: La passeggera, 1961), si va manifestando ed estendendo in maniera più esplicita, e per certi versi anche equivoca, in molta parte della produzione polacca più recente. Soltanto nei modi espressivi questo cinema porta marcati i segni della sua dipendenza da esempi occidentali; nell'assunto, invece, esso è strettamente vincolato a un particolare clima psicologico della Polonia d'oggi (l'ossessione del passato, la dolorosa esperienza della guerra che ha toccato tutti e che è ancora una ferita aperta nelle coscienze, tanto da determinare nel presente, per l'incapacità di dimenticare, una profonda crisi e quasi un'inettitudine angosciosa dei sentimenti). *Salto,* di Tadeusz Konwicki, pur cui limiti strutturali e le sue ambiguità di fondo, è un tentativo di portare avanti, e fin troppo, il discorso in questa direzione, e come tale è un film non privo d'interesse. Il protagonista della storia, un certo Kowalski (o Malinowski, come preferisce farsi chiamare), è un giovane squinternato e mitomane, perennemente in fuga da qualche cosa, ma soprattutto braccato da una serie di ricordi confusi e ossessivi che gli si manifestano in incubi ricorrenti sotto

Salto di T. Konwicki (Polonia).

forma di tre individui armati (indifferentemente in divisa nazista o polacca) che lo minacciano di morte. Saltato da un treno in corsa, egli capita a caso in un piccolo villaggio che gli abitanti dovranno fra non molto abbandonare perché nel sottosuolo è stato scoperto dell'uranio prezioso. Dalla comunità, che conduce una vita inerte e pregna d'insoddisfazione, Kowalski viene accolto prima con diffidenza ma poi con crescente simpatia man mano che egli manifesta una sua eccentrica personalità investendosi del ruolo di profeta e salvatore, creando in ognuno speranze e illusioni. Alla fine, durante una festa per un imprecisato « anniversario » che riunisce tutta la gente del villaggio e dopo aver condotto una funerea danza (il « salto » appunto) da lui stesso inventata, viene smascherato dalla propria moglie venuta a cercarlo con due figlioletti, la quale lo indica a tutti per quello che è realmente: un bugiardo, un fannullone, un vigliacco, che si diverte a scherzare con i desideri inappagati degli altri. La funzione di Kowalski nel film è molto simile a quella del « mago della pioggia » nella commedia di Richard Nash, ma differenti sono i ricordi che rimuove e le illusioni che suscita negli animi degli abitanti dell'anonimo villaggio. Talvolta si direbbe (ma il racconto è sufficientemente confuso per dar adito a più interpretazioni) che la sua maggiore preoccupazione sia addirittura quella di smitizzare, unitamente ad un certo nazionalismo, il sacrificio stesso del popolo polacco durante la guerra. Sovraccarico di allegorie e coi suoi personaggi ridotti a pure astrazioni, il film ristagna in un andamento piattamente letterario. Non a caso l'attività prevalente di Konwicki è quella di scrittore e di scenarista; e come tale ha fornito alcune prove senza dubbio più convincenti, almeno considerando la sua collaborazione alla sceneggiatura di *Matka Joanna od Aniolow* (Madre Giovanna degli Angeli, 1961) di Kawalerowicz. Ambizioni sproporzionate lo indussero ad accostarsi alla regia cinematografica fin dal 1958, allorché realizzò, in collaborazione con il prestigioso operatore Jan Laskowski, il mediometraggio *Ostatni dzien lata* (t.l.: Ultimo giorno d'estate) che tuttavia ricordiamo (lo vedemmo ad una Mostra « minore » di Venezia, dove ottenne il « Leone d'oro ») intriso di una più sottile amarezza nel tratteggiare la condizione di solitudine e di inadattabilità al reale dei due protagonisti. A conferire un tono a quel breve e lineare componimento certo contribuiva la suggestiva aderenza figurativa delle immagini al tema. La qual cosa non si può invece rilevare nel secondo lungometraggio di Konwicki, realizzato dopo *Zaduski* (t.l.: Ognissanti, 1961), che non

abbiamo avuto occasione di conoscere. Eppure *Salto* è un film concepito tenendo ben presenti taluni esempi di stile assai composito: in primo luogo quello di Resnais (*Hiroshima mon amour*), al quale Konwicki ha tentato di rifarsi anche per la strutturazione psicologica dei personaggi, poi quello di Fellini (1), presente soprattutto nella sequenza della festa per l'« anniversario ». Ma si tratta di riecheggiamenti male assimilati e piattamente accademici, inoltre aggravati da una maniera del tutto stonata di orchestrare la recitazione, convulsa e incontrollata persino in Cybulski.

Domingo a tarde (t. l.: Domenica pomeriggio) di A. de Macedo (Portogallo).

Anche più complesso di *Salto,* oltre che più oscuro nelle sue sovrabbondanti allegorie, è il film portoghese di Antonio de Macedo *Domingo à tarde* (t.l.: Domenica pomeriggio) che ugualmente coinvolge una problematica esistenziale, ma in questo caso trattata, almeno intenzionalmente, con propositi speculativi di più stretto ordine filosofico in direzione sartriana e camusiana. Non si pensi, con questo, che il film rappresenti un risultato nell'ambito di un cinema strettamente « intellettuale », né che arrechi un contributo veramente rimarchevole al pensiero esistenzialista; il quale, dovendo operare contro la dialettica e contro la logica, e quindi obliterare il lessico corrente, è reso più adatto alla rappresentazione artistica che alla speculazione sulla pagina scritta, ma tuttavia non ha ancora trovato nel linguaggio filmico, come l'ha trovata sulle scene, una soddisfacente trattazione drammatica. *Domingo à tarde* rappresenta comunque un esperimento, tanto più degno di nota in quanto proveniente da una cinematografia « minima », quella portoghese, fino a ieri sorda ad ogni sollecitazione culturale. Il regista Macedo, qui alla sua « opera prima », proviene dalla più impegnata critica cinematografica del suo paese ed è autore, tra l'altro, di un ponderato trattato di estetica del film in due volumi (2). Tale formazione intellettuale è abbondantemente travasata nel film, che contiene anche segni specifici di influenze stilistiche disparate, da Bergman a Resnais, tuttavia amalgamate e organizzate in un'abbastanza solida geometria. In sintesi molto sommaria il racconto riguarda il personaggio di un medico ematologo, direttore di una clinica per malati di leucemia, il quale è angosciato dalla constatazione dell'inutilità della propria

(1) « Guardando Fellini — confessa il regista — mi accorgo che egli esprime esattamente ciò che io avrei desiderato dire » (da un'intervista concessa alla rivista polacca « Film » e ripubblicata in « Image et son », n. 170-171, Paris, février-mars 1964).

(2) « A evoluçao estética do cinema » (Clube Bibliografico, Lisboa, 1959-60).

missione, in quanto egli, non potendo far nulla contro la morte (cui i suoi malati sono irrimediabilmente destinati), si limita in sostanza ad inventariare una serie di condanne a morte. La coscienza di questo suo vano operare lo ha reso chiuso in se stesso, insensibile persino al sentimento; tuttavia è turbato dal ricordo di una malata che prima di morire lo aveva amato disperatamente e ora non vuole accorgersi che anche la propria assistente lo ama con eguale dedizione. Il film è sviluppato ad incastri, costituiti da una serie di rievocazioni del protagonista che si innestano nel presente senza alcuna organizzazione cronologica, ma ubbidendo soltanto a casuali sollecitazioni del pensiero. Tra queste rievocazioni sembra occupare un ruolo importante il ricordo di un film (di struttura surrealistica alla maniera buñueliana) in cui si vede un essere demoniaco, in veste di sacerdote, inviato sulla Terra in epoca medioevale a compiervi per imponderabili identiche finalità sia il bene che il male. Secondo quanto ha tentato di spiegare il regista nel corso di una conferenza-stampa, il film nel film servirebbe a meglio indirizzare lo spettatore, mantenendolo in un più vivo stato raziocinante, verso i significati del racconto principale. Ma non diremmo che tali inserti servano molto ad illuminare la problematica dell'intera storia, quanto piuttosto a sottolineare un determinato clima di maleficio che sovrintenderebbe fatalmente ad ogni azione umana. Bene o male, dal complicato racconto alcuni significati non mancano di scaturire. Ne abbiamo individuati alcuni, comunque vincolati al problema cosmico della morte, di fronte alla quale anche il progresso verso il bene si muta in opera d'ingiustizia, anche l'azione più altruistica si converte in sacrilegio, anche il sentimento più puro diventa una condanna; per cui all'esistente non rimane altro d'incontestabile che il dolore fisico dell'esistere. È evidente che l'autore voleva dare più sottili sfumature a questi semplici enunciati; ma l'ha fatto attraverso un'esposizione tanto tortuosa quanto velleitaria: i passaggi ora oscuri, ora retorici, ora ambigui non si contano; e ugualmente non si riescono a spiegare talune soluzioni formali, come quella dell'impiego del colore nella sequenza dell'operazione chirurgica. Il regista Macedo, pur provvisto di una sorprendente disinvoltura tecnica, non doveva impegnarsi alla sua prima prova con una materia che ha scoraggiato persino autori della levatura di un Bergman.

Il più elementarmente strutturato dei cinque film inediti dell'« informativa » è risultato, in definitiva, il più autentico e il più

convincente. Ci riferiamo al brasiliano *A falecida* (t.l.: La morta) di Leon Hirszman, ben degno, a nostro avviso, di figurare addirittura fra le opere in concorso, certo a maggior diritto, per esempio, dei film di Ray e di Carné. Desunto da un lavoro teatrale di Nelson Rodrigues e ambientato fra il sottoproletariato di un sobborgo di Rio all'epoca in cui — avverte una didascalia — « l'idolo degli sportivi brasiliani non era Pelé ma Ademir », il racconto è imperniato su una figura femminile, Zulmira, ossessionata dall'idea della morte. Moglie ancor giovane di un disoccupato, e apparentemente in buona salute, essa è tuttavia convinta di avere ancora pochi giorni di vita. Pertanto s'informa sul prezzo d'un funerale di gran lusso, al quale aspira come ad una compensazione della sua grigia esistenza. Il giorno del trapasso non tarda a venire e Zulmira, sul letto di morte, si fa promettere dal marito che il suo desiderio verrà esaudito: per coprire la forte spesa egli potrà rivolgersi, dichiarando di essere un cugino della morta, al più ricco uomo del quartiere. Quest'ultimo, alla richiesta del denaro, rivela di essere stato per un certo periodo l'amante della donna, ma non è tuttavia disposto a sborsare i soldi se non in seguito ad un ricatto. Il desiderio della donna potrebbe ora venire coronato; il vedovo invece ordina alla agenzia un funerale di infimo ordine e corre allo stadio per scommettere tutto il denaro sulla squadra del suo beniamino Ademir. La storia può sembrare alquanto macchinosa, e in parte lo è, specie per ciò che riguarda la romanzesca rivelazione sul passato di una donna tanto incolore; ma in definitiva l'intreccio mantiene ugualmente una sua validità per l'occasione che ha offerto al regista di trasfondervi una vasta gamma di umori strettamente legati a un preciso contesto sociale. Quello che risalta dal film è un mondo di coscienze disperatamente assopite, riguardato con lucida impietosità. Si veda soprattutto il peso che vi detengono la superstizione (efficacissima, in tal senso, la sequenza iniziale della visita di Zulmira alla cartomante, mantenuta con puntiglioso descrittivismo in un'atmosfera di allucinante desolazione) e la mitologia sportiva col suo potere alienante (l'urlo del protagonista allo stadio, nel finale, grava come un disperato allarme) che, unitamente a una condizione di miseria materiale e morale accettata come una predestinazione, rendono preclusa ogni possibilità di riscatto. Insomma, la visione di Hirszman, seppure disperata, ci sembra più vicina e sensibile alla realtà sociale del Brasile di quella di un Rocha, di un Guerra o di un dos Santos, che talora sfocia nella denuncia programmata e di sapore intellet-

A falecida (t. l.: La morta) di L. Hirszman (Brasile).

tualistico. A favore del regista di *A falecida* va anche ascritta la contenutezza del discorso, che rifugge da virtuosismi di maniera per affidarsi a un racconto disteso, da vecchia scuola, più adatto all'analisi intimista di ordine ambientale e psicologico, che ha permesso, per esempio, una corposa strutturazione del personaggio della protagonista, affidato a una sensibile Fernanda Montenegro.

The Knack (Non tutti ce l'hanno) di R. Lester (G. B.).

Nel merito dei film premiati a Cannes e a Mosca i nostri giudizi non si discostano da quelli espressi da altri collaboratori su queste stesse pagine. Desideriamo, tuttavia, aggiungere qualche considerazione soltanto sull'opera di Richard Lester *The Knack ... and How to Get It* (Non tutti ce l'hanno) che ci sembra un risultato assai rilevante nell'ambito del cinema comico e che proviene, oltre tutto, da quella cinematografica britannica la cui vena molti si affannano a dichiarare inaridita, mentre è sempre pronta a riserbare liete sorprese come quelle, fra le altre, di Clive Donner, di Anthony Simmons e, appunto, quest'ultima. Ci preme sottolineare nei riguardi di *The Knack* che esso, lungi dall'esaurirsi nel semplice divertimento « folle » (alla maniera di *Hellzapoppin*, per intendersi), costituisce un risultato autentico ed eccezionale di parodia dell'erotismo, svolta senza secondi fini e con quel disinvolto pudore nel trattare certi temi scabrosi che è una caratteristica riscontrabile unicamente nel cinema britannico. Lester non si limita a demistificare le manifestazioni più convenzionali e stereotipate della seduzione (si veda il personaggio di Tolen, col suo automatico « savoir faire », e la folla di giovanissime bionde-ossigenate dai maglioncini attillati e dalle forme tutte uguali e perfette), ma anche ironizza amabilmente sulla frustrazione sessuale, esemplificandola in differenti aspetti: quella di Colin, il professorino, e di Nancy, la vergine « in pericolo », i quali non si preoccupano, in fondo, che di trovare la chiave per superarla; quella di Tom, il pittore, che ha accantonato a modo suo il problema preoccupandosi soltanto di tutto livellare in un uniforme candore; quella infine di tutti gli altri, gli adulti, pronti ora a scandalizzarsi, ora a spiare le adolescenti a gambe nude nell'ora di ginnastica, ora a far scattare fotografie pornografiche in una cabina di « foto-express ». Che tutta la comprensione e la simpatia di Lester sia rivolta ai giovani, anche nelle manifestazioni all'apparenza più sconcertanti, lo si era già capito attraverso il divertentissimo film sui Beatles *Hard Day's Night* (Tutti per uno, 1964), ed ora è anche più evidente che egli preferisce la loro condotta a quella

dei loro genitori. « La nostra cultura — afferma il regista (3) — è oggi rivolta totalmente verso la gioventù, e a ciò io sono favorevole. In Inghilterra i genitori hanno una posizione reazionaria, molto meno simpatica, a mio parere, della vitalità dei giovani. » Che tutto ciò, assieme a una punta di giocoso moralismo (alla fine risulta che il « knack » non è infallibile con una vera donna), scaturisca da una girandola vorticosa di trovate, nel più schietto gusto surrealistico « alla Marx Brothers », è altro merito non indifferente di un regista così ben disposto a rinverdire il tradizionale « non sense » di stampo britannico.

I film dell'Informativa

THE KNACK... AND HOW TO GET IT (Non tutti ce l'hanno) — **r.:** Richard Lester.

Vedere anche giudizio di Gideon Bachmann a pag. 109 e dati a pag. 119 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

A FALECIDA (t.l. **La morta**) — **r.:** Leon Hirszman - **s.:** dalla commedia di Nelson Rodrigues - **sc.:** Eduardo Coutinnho - **f.:** José Medeiros - **m.:** Radames Gnatalli - **int.:** Fernanda Montenegro (Zulmira), Ivan Candido (Toninho), Wanda Lacerda - **p.:** Producciones Cinematograficas Meta Litda - **o.:** Brasile.

DOMINGO À TARDE (t.l. **Domenica pomeriggio**) — **r., sc., dial.** e **mo.:** António de Macedo - **s.:** dal romanzo di Fernando Namora - **f.** (bianco e nero e colore) : Elso Roque - **m.:** del Quinteto Académico - **int.:** Isabel de Castro (Clarissa), Rui de Carvalho (Jorge), Isabel Ruth (Lucia), Alexandre Passos, Constança Navarro, Cremilda Gil, Edith Sarah, Esmeralda Farkas, Fernanda Borsatti, Fernanda Figueiredo, Federico Berna, Gomes de Sousa, Grece de Castro, Judite Borisini, Júlio Cleto, Madalena Vieira, Manuel Bento, Manuela Bonito, Matos Ideias, Miguel Franco, Osvaldo Medeiros, Ruy de Matos, Serge Farkas, Zita Duarte - **p.:** António da Cunha Telles - **o.:** Portogallo.

SALTO — **r., s.** e **sc.:** Tadeusz Konwicki - **f.:** Kurt Weber - **m.:** Wojciech Kilar - **int.:** Zbigniew Cybulski (Kowalski - Malinowski), Gustaw Holoubek (l'ospite), Marta Lipińska (Helena), Irena Laskowska (Cecylia, la cartomante), Wojciech Siemion (l'artista), Wlodzimierz Boruński (Blumenfeld), Zdzislaw Maklakiewicz (il Capitano), Andrzej Lapicki, Jerzy Block - **p.:** « KADR » Film Unit - **o.:** Polonia.

HÚSZ ÓRA (t.l. **Venti ore**) — **r.:** Zoltán Fábri - **s.:** dall'omonimo romanzo di Ferenc Sánta - **sc.:** Miklós Köllö - **f.:** György Illés - **int.:** Antal Páger (József, il presidente), János Görbe (Antal Balogh, un contadino), Emil Keres (il giornalista) - **p.:** Studio N. 1 di MAFILM - **o.:** Ungheria.

Vedere giudizio di Aldo Scagnetti in questo stesso numero (Festival di Mosca).

---

(3) Cfr. l'intervista concessa ai « Cahiers du cinéma », n. 168, Paris, juillet 1965.

VIENTO NEGRO — **r.**: Servando Gonzales - **s.**: da un racconto di Mario Martini - **sc.**: Servando Gonzales e Rafael Garcia Travesi - **f.**: Agustin Jimenez - **m.**: Gustavo Carreon - **int.**: José Elias Moreno (Manuel Iglesias, il capotecnico), Devid Reynoso, Jorge Martinez de Hoyos - **p.**: Producciones Yanco - **o.**: Messico.

SAMYONG — **r.**: Shin Sangokk - **s.**: Ra Dohyang - **f.**: Kim Jongnae - **int.**: Kim Jinkyu (Samyong, il servo muto), Choi Enhee (Sanduk), Park Noshik, Do Kumbong - **p.**: Shin Films - **o.**: Corea.

VOJNA I MIR (t.l. **Guerra e pace**) — **r.**: Sergej Bondarčuk - **s.**: dall'omonimo romanzo di Lev Tolstoj - **sc.**: Sergej Bondarčuk e Vasilij Solovjëv - **f.** (Sovcolor, Cinemascope 70 mm.) : Anatolij Petriksij - **int.**: Ludmila Savel'eva (Nataša), Irina Skobtseva, Vyacheslav Ticonov, Sergej Bondarčuk, Boris Zacava - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S. (Il film si compone delle prime due parti).

Vedere giudizio di Aldo Scagnetti in questo stesso numero (*Festival di Mosca*).

(a cura di LEONARDO AUTERA)

La "speranza" di André Malraux

di GIACOMO GAMBETTI

Nell'ambito della XXVI Mostra di Venezia sono stati proiettati alcuni « film di scrittori e artisti », purtroppo sacrificati in un programma improvvisato e ridotto alle ultime giornate. Oltre a *Polikuška* di Aleksandr Sanin, *Le brasier ardent* di Ivan Mosjukin, *Les parents terribles* di Jean Cocteau, è stato presentato *Espoir* di André Malraux.

Espoir (soggetto e sceneggiatura di Malraux, operatore Louis Page, musica di Darius Milhaud) fu girato durante la guerra civile spagnola, direttamente al fronte, e in parte subito dopo, sui Pirenei. Il film uscì a Parigi nel '45, alla Liberazione, ma per breve tempo (ottenne il Prix Louis Delluc), ed è stato poi, quasi sempre, un film semiclandestino, tanto più in Italia. L'evoluzione politica di Malraux — oggi ministro nel governo della Quinta Repubblica del generale De Gaulle — non è estranea allo scarso entusiasmo che egli stesso prova nei riguardi di una più ampia circolazione del film.

Malraux, già scrittore di levatura europea con « La condition humaine », ebbe quasi contemporaneamente l'idea di *Espoir* come romanzo e come film, anche se poi il film è strutturato diversamente, rispetto al romanzo, giovandosi in particolare di una più ampia improvvisazione, su una linea in parte di ricerca intellettuale e romanzata e in parte di cronaca realistica, in seguito a appunti di immediata esperienza. Alla base del film infatti — così come del romanzo — è una « condizione » autobiografica (Malraux, come ricorda anche il Thomas nella sua « Storia della guerra civile spagnola », « organizzò la squadriglia aerea della Brigata Internazionale »), su cui l'autore impegna con entusiasmo e partecipazione il proprio istinto lirico.

Gli interessi letterari di Malraux si sono rivolti anche agli scritti teorici, di pittura e di cinema. Su *Verve,* nel 1941, egli scrisse un saggio, dal titolo « Esquisse d'une psycologie du cinéma », che muove ancora da riferimenti al mondo della pittura, e quindi introduce le linee fondamentali della sua teorica cinematografica: « (...) Finché il cinema non era che il mezzo di riprodurre un movimento di personaggi, esso non era né più né meno che un'arte del genere della fotografia. In uno spazio fisso — generalmente la scena di un teatro vero o immaginario — gli attori evocavano o rappresentavano una commedia o una farsa che la macchina da presa provvedeva a registrare. La nascita del cinema come mezzo di espressione — e non solo di riproduzione — comin-

cia con la distruzione di questo spazio fisso: quando il regista cominciò a giovarsi della divisione in " piani ", si diede il via alla ripresa non più di una recita ma di una successione di momenti scenici; si cominciò a inventare il movimento della macchina — da cui la possibilità di fare " ingrandire " i personaggi se fosse stato necessario; si aprì soprattutto la possibilità di sostituire alla ribalta di un teatro il " campo ", lo spazio che sarebbe stato delimitato soltanto dallo schermo: il " campo " in cui l'attore entra, da cui esce, e che il regista " sceglie ", invece di subire. (...) È dunque dalla divisione in piani, cioè dall'indipendenza dell'operatore e del regista in rapporto all'oggetto, che nasce la possibilità del cinema, che il cinema nasce come arte. A cominciare da quel momento il cinema può cercare l'immagine, la successione di immagini significative, supplire con questa scelta al suo mutismo. Il cinema parlato doveva comunque modificare i dati del problema. Non, come alcuni hanno detto, " perfezionando " il cinema muto. Il cinema parlato non è un perfezionamento del muto più di quanto l'ascensore non sia un perfezionamento del grattacielo. Il grattacielo è nato dalla scoperta del cemento armato e da quella dell'ascensore. Il cinema moderno non è sorto dalla possibilità di far capire le parole facendo parlare i personaggi del muto, ma dalle possibilità di " espressione " derivate dall'immagine e dal suono insieme. (...) Il problema principale dell'autore di un film parlato è il sapere che i suoi personaggi devono " anche " parlare. In teatro, non dimentichiamolo, si parla sempre: salvo che durante gli intervalli. L'intervallo è uno dei grandi vantaggi del teatro. Tante cose succedono intanto che il sipario è calato: l'autore le farà conoscere con delle allusioni. Per liberarsi delle pause in cui nulla succede, il romanzo ha la pagina bianca che separa i capitoli, il teatro l'intervallo, il cinema invece non ha gran che. Un cineasta risponderà che il cinema dispone della divisione in sequenze, che ogni sequenza termina con una dissolvenza e che la dissolvenza suggerisce allo spettatore il passaggio del tempo: questo è vero, ma in modo relativo, perché la dissolvenza suggerisce il passaggio di un tempo in cui non succede quasi nulla. Al contrario infatti del tempo dell'intervallo che può essere mobile, quello della dissolvenza permette di alludere in modo assai imperfetto a quanto è successo nel frattempo, se quanto è successo implica una modificazione dei personaggi ».

« In particolare — continua Malraux — la sequenza è l'equivalente del capitolo. Il cinema non ha a disposizione quelle ampie divisioni espresse dalle parti nel romanzo e dagli atti nel teatro. Se il muto aveva, a modo suo, le " parti ", non le ha più il sonoro, e i montatori incontrano uno dei principali ostacoli del loro lavoro proprio nel fatto che il cinema sonoro non vuole vuoti e mette la continuità dell'azione al primo posto dei suoi mezzi d'espressione: poiché il cinema è diventato azione, e il suo vero rivale ora non è il teatro, ma il romanzo. Il cinema può raccontare una storia, e qui è una delle sue forze: del cinema e del romanzo; e quando fu inventato il sonoro, già il muto aveva preso molto dal romanzo. Si può analizzare la " regia " di un grande scrittore. Sia che il suo scopo sia il senso della vita; sia che il suo talento tenda a una " proliferazione ", come quello di Proust, o a una " cristallizzazione ", come quello di Hemingway, lo scrittore è portato a raccontare, cioè a riassumere, e a " mettere in scena ", cioè a rendere " presente ": chiamo

" regia " di un grande romanziere la scelta istintiva o premeditata degli " istanti " che valorizza e da cui parte, e i mezzi che egli impiega per dar loro una importanza particolare. (...) ».

Le idee di Malraux, proprio anche perché muovono da una esperienza pratica che si era manifestata in *Espoir,* sono importantissime per seguire meglio il film, per coglierlo nella sua compiuta definizione, non solo ideologica, ma anche tecnica e anche poetica. *Espoir* fu realizzato da Malraux (con la collaborazione di Denis Marion per la sceneggiatura) a Barcellona, come ricorda Claude Mauriac (« Petite littérature du cinéma », Ed. du Cerf), fra il mese d'aprile e l'inizio dell'inverno del '38. « La sconfitta delle truppe repubblicane interruppe le riprese (la sera in cui furono girate le ultime inquadrature, alle porte della città apparivano le luci delle forze franchiste), e il film che noi vediamo corrisponde appena alla metà della sceneggiatura, dando così un'idea approssimativa di quello che sarebbe stato se si fosse potuto terminare ». Il film ha infatti fra le sue qualità più rilevanti questa immediatezza di azione, di rapporto fra le cose da dire e i fatti veri nel loro svolgimento, tali da non permettere troppo tempo per un ripensamento e una riflessione, ma nello stesso tempo da non permettere neppure la perdita del senso profondo di quei fatti e di quei valori: e come tutto ciò sia stato raggiunto anche malgrado le difficoltà contingenti, contribuisce a sottolinearlo un ricordo, riferito ancora da Claude Mauriac: « Una delle scene più emozionanti del film ci mostra un aereo repubblicano che rientra alla base, mentre da terra i compagni lo vedono arrivare con grande sollievo. Lo stesso Malraux — continua Mauriac — mi raccontò con quanta fatica fosse riuscito a ottenere dai suoi interpreti quella espressione di gioia fraterna. Infatti, nel momento in cui quella sequenza veniva girata, non uno, ma molti aerei stavano arrivando sopra le loro teste: soltanto che non erano amici, ma una squadriglia di bombardieri tedeschi, quaranta Junker ... ».

Ancora da Mauriac è estremamente interessante riportare il racconto di *Espoir* così come l'aveva pensato il suo autore « che mi ha raccontato il suo film nella forma in cui l'aveva elaborato all'inizio (...). Ecco quello che ho creduto di comprendere — afferma Mauriac —. I titoli di testa avrebbero dovuto apparire su un grande toro, il cui muggito — assai più impressionante del ruggito del leone di Hollywood — si sarebbe dovuto a poco a poco confondere e cambiare in quello delle sirene d'allarme. Ma già qui Malraux si era trovato di fronte a una di quelle impossibilità di fatto che così spesso avrebbero dovuto, nel corso del lavoro, farlo rinunciare alle sue idee: in effetti nella Spagna repubblicana in guerra non si trovavano più tori. Quando tuttavia un gruppo di anarchici gli indicò un villaggio dove ancora sembrava essercene uno, ed egli corse, pieno di speranza, non trovò che un vitello di qualche settimana (...). Il bombardamento su Teruel fu girato una prima volta nel corso di un combattimento vero: anzi, poiché non era armato che della macchina da presa, l'aereo era effettivamente sotto il fuoco della contraerea, e quindi fu inseguito dai caccia. Ma queste preziose inquadrature andarono perdute in seguito a una cattiva stampa del negativo (le condizioni di lavoro erano tali che non un solo rullo poté essere sviluppato sul posto: grazie a Edouard Corniglion-Molinier e alla complicità di alcuni piloti di linea, ogni pezzo di negativo partiva per Parigi e poi ritornava così come era stato girato). (...) ».

Mauriac osserva infine, a proposito delle ultime sequenze del film così come le vediamo, come « Malraux ci ricordi proprio, nel suo " La création artistique ", che Eisenstein utilizzò quel medesimo movimento, ma orizzontale e su due piani, nella scena del ponte del suo *Potemkin,* mentre lui, Malraux, lo impiegò in una direzione crescente. Quale movimento? Quello " ascendente e iniziato da sinistra a destra e continuato poi da destra a sinistra " di cui il Tintoretto scoprì la sugestiva potenza nella sua " Salita al Calvario ". Per queste scene egli chiese l'aiuto di una brigata di fanteria: sono questi soldati che si vedono nei campi lunghi, ma veri contadini hanno interpretato i piani più ravvicinati. Le ultimissime immagini tuttavia, così come le avrebbe volute Malraux, non sono state girate: si sarebbero visti i soldati prendere in forza i feriti dalle mani dei contadini. Il film si sarebbe chiuso sull'elmetto di un soldato, visto di spalle, mentre ripartiva per il fronte: l'*espoir,* la speranza ».

Oggi, dunque, *Espoir* ci appare veramente come un film unico, frutto di straordinarie circostanze emotive che tuttavia, anziché indulgere a sentimenti letterari, hanno contribuito enormemente all'essenzialità. È curioso anzi ricordare come, a un *Espoir*-romanzo pieno di considerazioni intellettuali (« di ordine politico, filosofico, morale o metafisico », sottolinea Mauriac), faccia riscontro un *Espoir*-film asciutto e stringato, teso sulle immagini, popolare e comune nei dialoghi, alcuni dei quali anche in spagnolo, non doppiato (un altro titolo del film è stato *La Sierra de Teruel*).

Tuttavia se una somiglianza c'è fra lo stile dello scrittore e quello del regista è proprio la scelta dei termini più semplici per esprimere anche i concetti più alti e i sentimenti più profondi e complessi. L'ultima sequenza, che già abbiamo ricordato, ha fatto citare a molti il cinema sovietico rivoluzionario, come forza espressiva, come significato di presa di coscienza ideologica, come valore cinematografico e politico insieme. Uno degli aerei della pattuglia repubblicana, danneggiato dai caccia nemici, si schianta sulla montagna: e in una lunga e solenne processione i contadini portano a valle gli scampati, i feriti, i morti. I dieci aviatori che qualche ora prima formavano una squadra sono scomparsi ma sono diventati una collettività più grande, sono il popolo spagnolo che si avvia verso nuovi combattimenti o verso la morte. A prescindere da pochi personaggi occasionalmente più in rilievo di altri, il film ha per protagonista la popolazione intera, il desiderio e l'ansia di un popolo di lottare fino alla fine per la propria patria.

Se lo stile di Malraux-regista è semplice e immediato, a me pare tuttavia che questa immediatezza non gli derivi da maturazione e da ricerca, come è nei registi sovietici, bensì da spontaneità, e dalla elementarietà, per così dire, dei suoi concetti ideologici e delle sue conoscenze cinematografiche. *Espoir* è lontano da qualsiasi film di propaganda, ma è pure un film dettato dai sentimenti immediati, provocato da un afflato prorompente, da un intimo bisogno di dire e di celebrare la lotta per la libertà, la naturalezza di coloro che andavano a morire forti soltanto del loro cuore, delle loro convinzioni, dell'amore per la loro terra, contro truppe mercenarie, contro le involuzioni dei ribelli, contro i professionisti della guerra o i fascisti di tutto il mondo preda di falsi miti e di falsi avversari. Tutto ciò ha spinto Malraux anche a delle soluzioni originali e ardite, sul piano delle inquadrature e della tecnica: dal-

l'interno di un aereo da combattimento visto per la prima volta sullo schermo, alle inquadrature dal basso dell'automobile scagliata contro un camion, all'uso funzionale del sonoro, i rumori dei proiettili, delle bombe, dei combattimenti.

Malraux comprende il valore dell'individuo, nella lotta per la libertà, l'importanza dell'associazione di più individui in gruppi organizzati, l'importanza della collettività e il valore della solidarietà internazionale, quando siano in gioco la sopravvivenza stessa dei principi fondamentali dell'uomo. Ma il suo non è mai un ragionamento politico in senso stretto, e rimane pur sempre uno spirito ideale e intellettuale: spirito che proprio anche per questo si fa lirico e trasfigurato, senza tutavia prendere piena coscienza di sé, tramutarsi ed evolversi in un giudizio poi profondamente politico, da cui trarre conseguenze pratiche e convinzioni concrete, giudizi sulle forze politiche in campo, su decisioni e determinazioni da assumere in futuro.

L'adesione di Malraux alla guerra dei repubblicani spagnoli è stata quella di molti altri intellettuali europei e americani (Hemingway, ad esempio), mossi da amore direi « irragionevole » per la libertà, per l'uomo, per i valori dello spirito, per la lotta a tu per tu con le difficoltà della vita e della natura, indipendentemente dallo schieramento che metteva di fronte falangisti, fascisti e nazisti da un lato, comunisti, repubblicani, anarchici dall'altro, indipendentemente quindi da una presa di coscienza sugli schieramenti politici. E sono d'accordo con quanto scrive sull'*Avanti!* Corrado Terzi: « (...) *Espoir,* opera curiosa nella struttura, senza dubbio sincera ed appassionata, denuncia il fondamentale agnosticismo politico dell'autore, mosso nel realizzarla da un più generico furor civile e da una adesione più lirica e umanitaria che storicamente meditata ai dolori della Spagna. Sicché è lecito pensare che il cammino di Malraux dall'antifascismo al gollismo sia stato più corto del previsto. (...) Malraux non sente il nemico altro che come una forza da combattere, senza illuminare i fini. Egli sta, è vero, dalla parte giusta, ma se noi oggi, a trent'anni di distanza, non sapessimo che quella e non l'altra, era la parte giusta: se non sapessimo chi erano e che cosa volevano e ottennero Franco e i suoi alleati; se non ricordassimo che la guerra di Spagna fu, per nazioni fasciste come l'Italia e la Germania, una grande occasione per spiegare al mondo cosa intendevano fare nell'immediato futuro; se ignorassimo tutto ciò, *Espoir* sarebbe un racconto lunare, con favolosi contadini impegnati in una sfida all'ultimo sangue contro misteriose forze kafkiane che ne vogliono lo sterminio. Ecco perché, tutto sommato, da questo antifascismo più sentimentale che ideologico, un uomo come Malraux poteva passare senza sforzo e senza scatti d'incoerenza, all'antifascismo complessato e ambiguo di un De Gaulle ».

Espoir ha un valore storico ben preciso, che trent'anni non cancellano. Il suo pregio estetico è più limitato e occasionale. Il significato umano è quello maggiormente valido, che un filo sottile ma continuo ha conservato incorrotto, in tutti questi tempi, attraverso ogni vicissitudine anche personale. Ed è quello che balza evidente anche fra le righe di chi, come il Mauriac, tenta di mettere in evidenza nell'opera aspetti più ampi: i quali cadono e mostrano la loro debolezza, mentre il peso umano resta. « Presso uno dei vecchi compagni di lotta di Malraux in Spagna, Julian Segnaire — scrive infatti Mauriac — ebbi la sorpresa di trovare in un album alcune fotografie occasionali che erano l'origine lontana ma più vera di alcune delle scene più emozionanti del film. (...)

Si vedeva in una, per esempio, il colonnello Malraux in abiti borghesi, riconoscibile nel ruolo soltanto per l'elmetto coi gradi a dorso di mulo, su per la montagna davanti a una colonna di compagni malandati; e in altre i contadini raccolti lungo la strada che salutavano, col pugno chiuso, gli aviatori morti o feriti. Tuttavia — continua Mauriac — queste bellissime immagini, così come furono prese dal vivo, sembrano ben poco a confronto con quelle ricreate nel film, le quali pure derivavano dalle prime. Ma, in mancanza di qualsiasi artificio, è l'animo dell'autore che è sempre presente ed è in questa verità captata direttamente alle origini che il film raggiunge la sua bellezza. (...) Se *Espoir* conserva tutta la sua attualità, tanti anni dopo essere stato realizzato (anni in cui, in fatto di orrori e di grandezza guerriera, ci siamo certamente saziati!), è soprattutto perché era in presa diretta con una attualità eterna: quella dell'uomo ».

Una tavola rotonda su film, narrativa e tv

di FRANCESCO DORIGO

Esiste rapporto fra le forme di comunicazione cinematografica e la narrativa? E se esiste, in quale misura? Le distanze fra le une e l'altra si sono raccorciate o allungate?

Una volta, parlare di rapporto sempre più stretto fra cinema e narrativa poteva voler dire sottrarre all'arte del film il suo *quid* esistenziale. E quando il problema affiorava state pur certi che c'era sempre il sospetto che si volesse trovare un modo per qualificare di più il cinema, dandogli una patente d'arte per via indiretta. Quando lo « specifico filmico » occupava le menti degli studiosi e degli esegeti, parlare di possibili rapporti con la narrativa significava non aver chiaro in testa il succo fondamentale di un'arte — come quella del film — per lo più « figurativa ».

Effettivamente tra immagine e parola esisteva un abisso, quella aveva suo diritto d'asilo nel cinema, questa doveva costituire base essenziale della narrazione letteraria. Le questioni relative nel giro di molti anni (dacché il cinema, uscendo dallo sperimentalismo linguistico si è avviato a disputare il terreno alla letteratura) non sono ancora del tutto definite; rimangono ancora in sospeso alcune domande senza risposta. E allora perché ritornare su così spinosa questione proprio adesso che sembrava ben avviata una più smaccata differenziazione fra film e romanzo?

Il gesto provocatorio questa volta è dovuto alla narrativa di questi ultimi anni. Quel tributo che il cinema aveva dovuto alla letteratura, è stato pagato con interessi composti, e le « forme » cinematografiche hanno invaso le « forme » della narrativa. Da qui l'utilità di rivedere le posizioni e di trarre utili indicazioni. Ora, dunque, la dicotomia film-romanzo assume su di sé un nuovo significato, e si trasforma, se è lecita l'espressione, in una equazione rispondente a: antifilm-antiromanzo, la cui incognita resta costituita dalla totale resa poetica delle due forme espressive.

Sulla base di questa equazione si muove la relazione che Giacomo Debenedetti ha letto alla Tavola Rotonda indetta in occasione della Mostra del Cinema di Venezia sul tema: *Forme della comunicazione cinematografica anche in rapporto alla narrativa e alle esperienze televisive.*

Il personaggio - uomo

Il titolo della relazione è allettante e allo stesso tempo polemico, denuncia lo stato di fatto della letteratura odierna, e provvede alla « commemorazione provvisoria del personaggio-uomo ». E la documentazione portatavi a riprova è suffragata da un costante filo logico. Cos'è il personaggio-uomo? Subito Debenedetti cerca di definirlo: « È — dice — quell'*alter ego,* nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari, tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film ». Ma donde è uscito? Ed è questo il rapporto fra le « forme di comunicazione ». La letteratura ha preso questa volta a prestito dal cinema, ha fatto fruttare questo prestito ed ha riproposto, sotto altra etichetta, un prodotto già smerciato alla massa. Non esistendo più conflitti di competenza, letteratura e cinema vanno a braccetto, filano in perfetto accordo. E proprio nel momento stesso in cui le due realtà culturali, quella scientifica e quella umanistica, hanno finito di guardarsi in cagnesco. Nella osmosi e nella successiva decantazione, è nato un nuovo personaggio, quello iniziato da Proust e da Joyce che, passato per la trafila di Sartre, è giunto a Robbe-Grillet. È il personaggio-particella, frutto appunto di una mentalità scientifica e di una perfetta corrispondenza d'amorosi sensi con la letteratura e l'arte in genere. Come è avvenuto ciò? Ascoltiamo ancora Giacomo Debenedetti:

« Qualche esempio, ormai storico e proverbiale, di ciò che succedeva nella narrativa, quando la fisica era già dedita al mondo delle particelle. Proust fermo, come ce l'ha descritto Reynaldo Halm, davanti a un cespo di rose del Bengala, è la personificazione della sua poetica, miniata in una vignetta da lanterna magica. Immobile, in una passività che vorrebbe rilasciarsi per raggiungere il massimo potere ricettivo, che insieme si contrae per esercitare il massimo potere interrogativo, aspetta che quelle rose gli rivelino la loro essenza, per poterle trasfigurare in rose eterne. Torna subito in mente la metafora dell'" esplodere verso ", in cui Sartre ha tradotto l'idea husserliana dell'intenzionalità. Proust, davanti a quelle rose, sembra aspettare un simile evento, ma capovolto: dovranno essere le cose ad " esplodere verso " di lui. Anche lo Stephen di Joyce, di fronte all'orologio della Dogana, si ripromette un evento similare; l'orologio, egli dice, deve mettersi a fuoco, affinché la sua immagine consegua il supremo attributo della bellezza, la *claritas* prescritta da San Tommaso. »

Non c'è dubbio che siffatto spostamento ha creato un nuovo momento nella struttura interna del personaggio. Lo spostamento ottico, quel senso cioè fenomenologico dell'oggetto « che esplode » verso il personaggio, ha dato l'avvio ad una concezione creativa nuova da parte del letterato. Con Proust e Joyce precursori della moderna narrativa va inserito Luigi Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*; ma siamo tuttavia in una fase ancora embrionale. Bisognerà attendere l'avvento dell'antiromanzo, del *nouveau roman* di Robbe-Grillet e compagni, perché il personaggio-uomo perda la sua corporeità e divenga un « numero di matricola ».

« Emersi dai ricettacoli dell'*infra* — dice il relatore — i nuovi personaggi fanno valere, nella narrativa come nella fisica, la dichiarazione dei loro diritti » per cui « l'antiromanzo si presenta oggi come l'erede irriconoscibile, ma legit-

timo, delle gloriose spedizioni nell'*infra* intraprese dalla narrativa degli antenati. »

Oggi assistiamo « alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella. » Ma questi che ha a che fare con il cinema? I personaggi-oggetto dell'*Année dernière à Marienbad* — ovvero gli antipersonaggi per eccellenza —, si sottraggono dalla posizione di onniscenza entro cui li faceva racchiudere lo scrittore tradizionale, per cedere il passo alle forme comunicative derivate dal cinema.

« Prima della fotografia, potevamo tutt'al più ottenere, attraverso una ricerca all'infinito, asintotica, un'immagine omologa delle cose: la fotografia ce ne dà immediatamente un'immagine identica. Divenuta cinema, essa conserva la sua natura originaria e ci presenta oggetti privi di significato, nudi di ogni aggettivazione che non sia esclusivamente ottica. »

Ma subito sorge un grosso equivoco: si crede che l'obiettivo « sia un occhio indifferente ». È facile dimostrare l'inesattezza di simile affermazione come si esaminino i film e come si noti che il regista opera una scelta fra i vari possibili presenti nella realtà. Un secondo equivoco — afferma sempre il relatore — riguarda l'affermazione che il cinema coniuga sempre all'indicativo presente.

Ma « il *flash-back* e l'anticipazione immaginaria intercalati nel film, negano davvero il passato e il futuro, perché riconducono quelle scene alla loro attualità? » No. Perché la panoramica « nel momento di abbandonare un oggetto per afferrare il successivo dice che quello " era ", coniuga il verbo all'imperfetto. E il carrello, nell'avanzare verso l'immagine che lo aspetta, pronuncia un " sarà ", parla al futuro. »

L'antipersonaggio di Antonioni

Sbarazzata la strada dagli equivoci ora si tratta di vedere come le forme dell'antipersonaggio instaurate dal *nouveau-roman* siano trasferite in alcuni film.

Debenedetti prende un solo esempio, quello di Antonioni. Questi non è un « illustratore » della teoria, è l'assuntore semmai delle forme della narrativa. Sceglie cioè le motivazioni inerenti all'antipersonaggio (alienazione, dilapidazione dell'individuo per opera del neocapitalismo, flagelli dovuti alla crisi di valori, eccetera) come dati culturali. E non manca di « sceneggiare quelle motivazioni: ma riscatta i luoghi comuni, appurandoli con inchieste di prima mano, preoccupate del presente e dell'avvenire della società, senza melensaggini riformatrici o palingenetiche: va a vedere ne *L'eclisse* il crollo del miracolo economico, nel *Deserto rosso* la riduzione ad automi, la sclerosi del linguaggio e il rallentamento della parola nei funzionari delle grandi industrie. »

Tuttavia, una volta accettata questa nuova dimensione del personaggio, per Debenedetti esiste un grave pericolo, quello che si venga a creare un'arcadia dell'antipersonaggio come avviene quando qualcuno voglia solo riecheggiare i motivi indicati dall'antiromanzo senza averne assaporato il gusto e senza motivazioni d'ordine interiore. E perciò tanto vale ritornare al punto di partenza. Perché se ciò accade a chi dobbiamo votarsi « se non al vecchio, ma ancora vegeto, solerte e servizievole personaggio-uomo? »

L'alternativa offerta da questo interrogativo non può essere che una sola. Va bene che il romanzo moderno ha cercato di approfittare delle forme comunicative del cinema, va bene che la televisione tenta di scavalcare le forme riconducendole ad un contesto più originale e più pertinente alle ragioni di un linguaggio che vuole immediatezza e semplicità, ma c'è dell'altro.

Guido Aristarco, in una sua comunicazione presentata alla Tavola Rotonda, ci parla appunto di un'alternativa. Quella stessa che era emersa nel romanzo moderno. Questo, infatti, tende « a farci *vedere* il mondo, non a *spiegarlo,* esclude il personaggio, la trama in senso dialettico, la psicologia ecc. »

Anche il cinema, quando risponda ad esigenze interiori del suo regista, può ridursi ad un modo di vedere la realtà senza spiegarla. Ce ne dà una conferma Godard con *La femme mariée* dove i « frammenti di film » suggeriti dal regista tendono a mettere in luce non già la spiegazione del mondo, ma la presenza in esso di alcune realtà *sic et simpliciter.* È sostanzialmente, secondo l'Aristarco, l'incontro conclusivo del mondo della fisica con quello dell'uomo, capace di sanare il dissidio fra scienza ed umanesimo. Poiché se è vero — dice — « com'è vero, che oggi la fisica ha sostituito all'idea di " legge " quella dell'" onda di probabilità ", è altrettanto vero che queste probabilità troppo spesso — e Godard ne offre conferma — sono negate, definite impossibili. »

Conferma la presenza del mondo fenomenologico rispetto a quello metafisico anche la comunicazione di Vittorio Cottafavi. E aggiunge che attualmente si va facendo strada la costruzione di una *iconosfera* per la tendenza visualizzatrice della massa e per l'abitudine di essa a *vedere* più che a *spiegare* i fatti. Ma l'immagine proprio perché oramai presente in ogni aspetto della vita culturale contemporanea, corre il rischio di logorarsi al punto da apparire « ovvia, consueta, non significante. Ed ecco allora l'intervento dell'uomo. » In una civiltà di massa — asserisce Cottafavi — il singolo con la presa di coscienza, non più di sé, ma di sé nell'esistere, sale il primo gradino verso l'adesione agli altri e si prepara ad oggettivarsi. La sua sostituibilità soggettiva tende a far sì che *l'altro da sé,* quale oggetto, possa diventare soggetto. L'uomo moderno diventerà conscio di essere oggetto di fronte a tutti i possibili soggetti. »

Forme della letteratura nel cinema

Personaggio ed antipersonaggio, romanzo ed antiromanzo, film ed antifilm restano pur sempre dei termini non completi, piuttosto vaghi. Esistono fra letteratura e cinema due differenti modi di vedere. E Roger Manvell ce lo comunica nella sua relazione.

Nel cinema— dice — « l'immaginazione lavora in modo differente » che non nella letteratura. Il lettore deve affrontare un lavoro molto faticoso per intraprendere la lettura di un romanzo. Mentre lo spettatore con la sua immaginazione lavora in un modo molto differente.

« Se ha uno spiccato senso *pittorico* il suo divertimento verrà aumentato dalla *composizione mobile dello schermo,* e dal suo senso dei valori per quello che riguarda la narrazione della storia e dei personaggi verrà continuamente chiamato in causa dall'uso sottile e psicologico che il regista avrà fatto della

sua capacità di osservazione. Ma il processo di immaginazione è molto differente da quello ispirato dalla letteratura: è una questione di rapidità nell'osservazione, di acutezza nel captare i significati drammatici delle scene e dell'azione che sono presentate. »

L'interdipendenza delle due tecniche narrative non deve trarre in inganno: cinema e letteratura restano sempre relegate ciascuna per suo conto nel proprio ambito. E nemmeno esiste conciliabilità quando un regista voglia portare sullo schermo un'opera teatrale. Gli esempi delle trasposizioni delle tragedie shakespeariane restano classici a tale proposito. Il teatro è nato per l'*audizione orale,* il cinema per le sensazioni *visive*; anche là dove accade — come nei film di Olivier — che il regista intenda ridimensionare visivamente un fatto drammatico esclusivamente pensato e realizzato appunto per l'audizione orale, si notano subito delle differenze sostanziali nei modi di estrinsecare la narrazione.

Infine Julio Diamante propone più spiccatamente la differenza tra arte narrativa e film. Ed essa è tanto più evidente nella televisione dove ha molta importanza la presa diretta, la contemporaneità dell'azione. Letteratura e cinema tuttavia hanno in comune l'impegno di oggettivizzare la realtà. Ma può darsi che un giorno — per citare il poeta spagnolo Antonio Machado — ci sia « un ritorno alla oggettività da un lato e alla fraternità dall'altro » e questa sarà la vera sintesi alla quale giungeranno le forme letterarie e quelle cinematografiche e televisive. Senza le quali non si può parlare d'altro se non di un continuo rifluire di occasioni mancate, e di spunti mal realizzati.

Conclusione

Il dibattito resta aperto, com'era presumibile. Nell'insieme dei vari interventi sulla relazione Debenedetti, più che altro specificatamente letteraria, sono rimaste in sospeso parecchie conclusioni. Che, del resto, in un incontro a così alto livello potevano necessariamente non esserci.

Dove e come le forme della comunicazione cinematografica e televisiva siano presenti nella letteratura è stato detto. Il *nouveau roman* volendo *rendre son bien au cinéma,* come ha affermato Robbe-Grillet, ha veramente contribuito ad un rinnovamento del linguaggio cinematografico? C'è stata, insomma, quella corrispettiva azione del *do ut des* che pareva essere la premessa d'un discorso effettivo, di un felice matrimonio fra cinema e narrativa?

Varrebbe la pena, forse, di approfondire l'argomento; dare una documentazione più dettagliata sul fenomeno. E chissà che non si approdi a qualche illuminante conclusione. Non tanto per risolvere un problema, di per sé insolubile, quanto per conoscere fino a qual punto gli interessi della cultura moderna concidano con quelli dell'arte del film.

I documentari: con il cuore fermo, Venezia

di CLAUDIO BERTIERI

Prendendo spunto dal « Leone d'oro » di quest'ultima edizione, possiamo ben dire che non resta che attendere « a cuore fermo » tempi migliori. Da anni si va inutilmente ripetendo che la rassegna, fatta com'è con piatto intendimento — quasi si trattasse di un malessere ricorrente, annuale allergia da accogliere più con pazienza che sorpresa —, serve a ben poco. Al più, a tenere viva una tradizione; ma non è fuor di norma prevedere che anche le più osannate tradizioni, se non sono portate avanti con un minimo di convinzione, finiscono per morire. E in questo caso per annegamento, nelle acque ferme ai giorni svagati di una residenza estiva in tutto fuori moda.

Sì, a passo di cammello in lentissima carovana; qualche sparsa oasi ove ritrovare un limpido sorso, e poi la sabbia di un cammino monotono la cui meta è il miraggio della Mostra Grande. « Documentario » e « Ragazzi » sono tappe intermedie, quasi a rodaggio di una organizzazione che soltanto allo start dell'incontro di centro si mette a funzionare a pieno ritmo. Suggerimenti, proposte, indicazioni, esempi di casa nostra e altrui non serviranno a nulla. E la recessione è l'ultimo alibi in ordine di tempo a bloccare ogni pur tiepido rilievo.

Con la mancanza di fondi — e non certo si vuole negare la penosa situazione economica dell'Ente — viene tacitata ogni intenzione innovatrice. Ma a dimostrare che i soldi non sono poi tutto si potrebbero allineare parecchi esempi; nonostante le risapute ristrettezze si potrebbe operare con saggezza per ridare vita ad una manifestazione ormai scaduta oltre limiti accettabili. È singolare, d'altra parte, come le mostre « minori » vengano fatte alla macchia, quasi fosse compromettente dar loro risalto. Altrove, esse sarebbero vantaggiosamente propagandate ed attentamente sostenute in ogni marginale particolare organizzativo. Convinti come siamo della validità di questi incontri — appunto nella tradizione veneziana, con vanti di anzianità e prestigio di non scarso conto — ancora ci battiamo perché non vengano definitivamente buttati tra gli oggetti inutili, con la scusa che nel frattempo ne sono apparsi sul mercato altri, più interessanti e più funzionali. Ancora una volta, dunque, ripeteremo che le strutture vanno rivedute, che la formula ha da essere aggiornata, che l'esposizione deve necessariamente allinearsi alla politica museografica più recente. E le finanze, in questo senso, hanno veramente peso limitato, ché una

riorganizzazione secondo nuove direttrici esige soltanto convinta adesione di responsabili e passione di collaboratori.

È imbarazzante dover ancora sottolineare che quello del documentario — tenuto conto delle molteplici innovazioni recate da un dialogo sempre più fitto con la televisione, nel globale paesaggio della *mass communication* — è territorio di non scaduto significato e di straordinaria vitalità, sia per le forze nuove che in esso si provano di continuo, sia perché ragioni economiche consigliano anche i più generosi produttori a tenere entro i confini di questo settore sollecitanti sperimentazioni e formule non consuete.

Se fossimo sicuri che la progressiva decadenza della rassegna veneziana è soltanto conseguenza di un particolare periodo di transizione, oppure se qualche segno abbastanza netto fosse lì ad indicare il desiderio e l'intenzione di superare un punto morto, da cui ripartire con rinnovata fiducia, riterremmo di dover ampliare questa premessa con l'esposizione dei fatti negativi che risultano da un esame generale e con una particolareggiata elencazione dei provvedimenti che si potrebbero prendere (senza con questo sfiorare il *crack*) al fine di ridare dignità artistica — o solamente autorevolmente « informativa » — ad una iniziativa sempre solleticante sotto il profilo della curiosità culturale.

Pertanto, sinteticamente ribadita la convinzione di una non procrastinabile revisione, passiamo alle opere ed agli autori del 1965. Non prima, però, di aver sottolineato il parecchio discutibile lavoro di una commissione di selezione che, se ha ridotto ad un terzo le opere presentate, ha in ogni modo — e talora clamorosamente — mostrato sorprendente generosità.

Tenendo come traccia il verbale della giuria — dal cui verdetto in alcuni casi ci discostiamo nettamente e non solo, sia chiaro, per opinabile giudizio personale — vediamo di strutturare in modo organico il panorama dei 73 film concorrenti (di 28 nazioni) rinunciando, in un tempo, a considerazioni globali che si possono, comunque, racchiudere quale dato più appariscente nella constatata preminenza dell'inchiesta filmata, cioè di un certo tipo di giornalismo cinematografico e televisivo, rispetto al film narrativo tradizionale od al documentario di stretta osservanza formale.

FILM ETNOGRAFICI E DI FOLKLORE — Una sola opera di qualche merito, anche se nettamente inferiore all'attesa: *La chasse au lion à l'arc* di Jean Rouch. Nome troppo noto perché se ne debbano ricordare i contributi in campo etnografico ed in quello del cinema, Rouch ha deluso in buona parte con un lungometraggio (girato nel corso di cinque anni) dedicato ai « gows », i cacciatori di leoni che vivono ai margini della savana, al confine tra il Niger ed il Mali. Non tocca a noi disconoscere la puntualità con cui l'etnologo ha fermato certi rituali propiziatori, il lento e complesso cerimoniale che precede ogni battuta di caccia, né vogliamo svalutare lo sforzo e l'impegno con cui Rouch ha tentato di inserire questa ridotta comunità nel quadro più vasto della ribollente realtà africana.

Ma gli strappi e le smagliature del troppo ampio servizio sono tali, e così marcati, da provocare l'irrimediabile logorio dell'opera finita. Non dunque un film di largo respiro, ricco di indicazioni, di dati pertinenti, di significanti individuazioni, ma piuttosto la maldestra fusione di tanti documenti minori, di sparsi *flashes*, di fugaci aperture umane, che si bloccano di continuo nella non

riuscita composizione di un ambizioso rapporto etno-sociologico. Valgono pertanto i singoli pezzi isolati, ma restano brandelli di una verità non colta e collegata con convinzione. E, se si vuole, anche estranei ad un giustificato senso dello spettacolo, che non può venir meno quando nettamente si travalicano, o si intendono travalicare, le rigorose sponde del puro documento scientifico. Rimane così la curiosa impressione di trovarsi di fronte ad un grande affresco, su cui il tempo ha casualmente operato, qui stingendo forme e colori, là facendo emergere linee e particolari. Troppo disordine per una fatica positiva e quindi per un film ambizioso di interessi.

FILM SPORTIVI E TURISTICI — Donald Campbell, erede di una tradizione sportiva che a partire dagli anni '20 ha caparbiamente dichiarato la sua guerra al tempo per la conquista di records assoluti, ha documentato con *How Long a Mile* la sua più splendida affermazione: il successo nel giro di sei mesi nei primati di velocità sulla terra e sull'acqua. Le vicissitudini di queste imprese sono state fissate con semplicità e commentate con lo stile essenziale di un giornale di bordo, geloso di annotare sopra tutto la realtà: contrarietà e particolari tecnici affiorati nel corso di prove in cui mezzi ed uomini divengono tutt'uno. Dagli sfortunati iniziali tentativi sulla sterminata distesa salina del lago Eyre, in Australia, alla trionfale conclusione sullo specchio del lago Dumbleyung, Campbell ha passato agli spettatori quei momenti più appassionanti che meglio potevano permettere di penetrare nello spirito di avvenimenti non comuni. L'eccitazione scende in platea negli attimi di massima tensione e tutti si partecipa del dramma del pilota, quando egli, al di là delle estreme possibilità tecniche ed umane, tenta disperatamente di superare le pessime condizioni del campo di gara.

Se un rilievo negativo deve essere fatto, esso riguarda la parte storica, troppo sommariamente racchiusa in poche immagini finali. Campbell padre ed il suo irriducibile avversario, l'americano John Cobb, negli anni tra le due guerre, si scontrarono in una mitica contesa che riuscì ad appassionare non soltanto i tecnici puri. Appunto le secche immagini di questo confronto del passato avremmo voluto a prefazione dei records odierni ottenuti con mezzi a reazione, i fantastici « bluebirds », ancora più diabolici di quelle già infernali macchine che stabilirono nel 1924 il primato terrestre con 235 km/h (l'attuale è di 648) e quello acquatico nel 1939 con 228 km/h (l'attuale è di 447). Proprio la perentoria evidenza di queste pagine di storia avrebbe dato alla attualità più ampio risalto ed avrebbe meglio inquadrato nelle progressioni dei tempi e degli strumenti il significato non solamente sportivo degli ultimi risultati.

FILM DI DIVULGAZIONE E DI INFORMAZIONE TECNICA E SCIENTIFICA — Lasciando da parte gli « industriali » *Una storia comincia* di Valentino Orsini e *Gli uomini del petroliò* di Gilbert Bovay, già presentati alla Rassegna del Film Industriale, il settore ha allineato alcune opere divulgative di pregevole fattura e di indiscusso merito informativo. Il premio della categoria — *Le isole incantate* di Zguridi ottenendo il « Leone » per i documentari si è escluso automaticamente da un riconoscimento di gruppo — è andato a *The Name of Cloud Is Ignorance* di Richard Bigham, che la giuria ha voluto inspiegabil-

mente cavare dal novero dei « film di vita contemporanea e di documentazione sociale ». Una decisione, tutto sommato, non poco discutibile, date le intenzioni e l'impostazione del film inglese sulla lebbra che non aprono una sola porta all'intercambiabilità. Il suo primo scrupolo, infatti, è nettamente ribadito dal testo, non è affatto quello di svolgere opera di divulgazione, bensì di rivoltare il drammatico fenomeno nelle sue pieghe sociali e quindi, ovviamente, di inquadrarlo in un contesto comunitario proprio al fine di disperdere quella nuvola di ignoranza che fa dei lebbrosi i paria di tutte le società. Un documento estremamente civile, dunque, scientificamente aggiornato, ma solo per puntare verso la lotta al pregiudizio. Inserendolo artificiosamente in un'area cui non intendeva appartenere e premiandolo in una categoria estranea per definizione ai suoi scopi, lo si è sminuito proprio nei valori che ne costituiscono il significato più stretto.

Aleksandr Zguridi è da tempo protagonista di netto risalto della storia del documentario. Il suo curriculum ha costantemente testimoniato la personale predisposizione ed il rigore assoluto con cui egli ha volontariamente trascurato le occasioni che aveva a portata di mano per il facile successo spettacolare. Ogni sua fatica, dal lontano *Nelle sabbie dell'Asia Centrale* a questa recente realizzata al seguito di una spedizione spintasi attraverso i continenti alla ricerca di esemplari di specie animali in progressiva diminuizione, ha recato il segno di una cura preziosa e di una meditata scelta del materiale girato, così da escludere ogni trovata effettistica, con agganci visuali estranei al proposito scientifico, sino al « divulgativo » pur nel senso più dignitoso.

Zatkarovannye Ostrova (t.l.: Le isole incantate) riafferma esemplarmente questa lucida disposizione al documento autentico, alla testimonianza della realtà quasi da laboratorio. E che l'accostamento agli animali dopo la caccia sia così antispettacolare, defraudato com'è di ogni componente avventurosa, è riprova della intenzione che guida Zguridi nel puntare l'obiettivo e, quindi, nel bloccare le immagini nell'istante stesso in cui sarebbe estremamente agevole portare avanti un cattivante dialogo con lo spettatore succubo. Condizionati come siamo ormai da certo deteriore giornalismo cinematografico mozzafiato, ove ogni fotogramma è avallato solo per il brivido più o meno malsano che trasmette, l'opera di questo *näif* non finisce di sorprenderci e — lo confessiamo — quasi di irritarci con noi stessi per altre occasioni in cui non abbiamo vinto il desiderio di esigere dallo schermo maggiori emozioni.

Ciascuna sequenza di Zguridi, anche quelle che più segnalatamente ci avvicinano a fatti rari o quasi sconosciuti, si ostina in una esemplare probità e proprio nella sua essenzialità documentaristica conferma la presenza di una sempre più rara onestà di ricercatore.

A fianco di questo film, per pari rinfrancante schiettezza, deve porsi quello britannico di Patrick Carey e John Taylor, *Wild Wings,* dedicato allo studio dei costumi delle anitre selvatiche. Il lungo pezzo, mai formalmente agghindato e scevro di compiaciuta tenerezza da « amico degli animali », riesce ad interessare singolarmente lo spettatore alla naturalistica vicenda per la nutrita elencazione di fatti e di dati quasi sempre ignoti al grande pubblico. Le molte specie sono minutamente osservate solo come un provveduto documentarista britannico può farlo: giustamente associando un civico e radicato rispetto per gli animali ad una didascalica raccolta di nozioni scrupolose.

Due capitoli di storia naturale, dunque, che per misura ed interesse zoologico muovono una improvvisa ventata di pulizia e di candore in un settore che col trascorrere degli anni s'è grossolanamente involgarito per toccare punte estreme clamorose.

FILM CULTURALI ED EDUCATIVI — La formazione del « Living Theatre » (*The Connection* e *The Brig*) durante il suo soggiorno italiano è stata protagonista di un servizio filmato che si proponeva di captare il personale linguaggio di questo fatto teatrale abbastanza isolato nel paesaggio culturale statunitense. Sulle intenzioni di Alfredo Leonardi, autore appunto di *Living and Glorious,* non vogliamo opporre alcuna riserva. Il fatto che la messa in scena di *The Brig* fosse già stata riportata pari pari su pellicola non costituiva un paravento all'attenzione di un regista che appunto attraverso le prove di questo spettacolo volesse fare opera di chiarimento, e quindi porre in risalto spirito ed eccezionalità stilistiche di uno tra i più interessanti fenomeni della scena contemporanea.

Le riserve nascono, invece, di fronte alla impostazione dell'inchiesta, che ha ritenuto di poter ricavare consistente appoggio nei modi di certo cinema diretto (alla Cassavetes, per intenderci) intrecciati ad orgianti movimenti di macchina che — almeno così pensiamo — avrebbero dovuto carpire il ritmo singolarmente spezzato degli spettacoli del « Living ». I risultati, in particolare per quelle parti che non riprendono la preparazione dell'ormai notissimo dramma, risultano, a conti fatti, parecchio modesti, e per chi non abbia già buona conoscenza della compagnia statunitense e delle sue rappresentazioni non costituiscono di certo un generoso tramite per intenderne — e nella giusta direzione — la non tradizionalità. In realtà ci troviamo dinnanzi ad un documento che ha numeri in copia per confondere le idee e nessuno per portare acque chiare al mulino del « Living », verso il quale già pullulano i tanti pregiudizi della cultura ufficiale.

Un discorso analogo, e più accentuato, può farsi per *The Anatomy of Cindy Fink* di Paul Leaf, che intende indagare il clima *beat* di certi ambienti newyorkesi. Se possiamo apprezzarne l'ottima colonna, frutto di una splendida « jamsession », ed alcuni brani pantomimici eseguiti dagli allievi dello « Alfred Leslie Studio », non altrettanto avviene per il generale contesto che riconferma, anche con la raffinata maestria di Richard Leacock alla « camera », la tradizionale iconografia di non più coraggiose avanguardie.

Due cortometraggi di valore notevolmente distanziato riportano ai primi passi della fotografia: *Daguerre ou la naissance de la photo* di Roger Leenhardt e *It Started With Muybridge* del dipartimento cinematografico della marina americana. Stabilito che il secondo offre un sempre gradito incontro con i pionieristici esperimenti tentati negli USA e con cimeli particolarmente suggestivi, i suoi meriti sono già individuati. Ben poco d'altro, ché le parti relative alle attuali conquiste della fotografia *high-speed* non hanno il conforto di una adeguata provvedutezza, né il sistema Schlieren (immagini ad un 50 milionesimo di secondo) gode di quella chiarezza espositiva ch'era di un analogo documentario di produzione britannica.

Leenhardt, all'inverso, non trascurando di sottolineare i diversi contri-

buti internazionali, ha fatto ricorso ad una ben nota eleganza dispositiva ed al personale gusto della rievocazione perché il film si spogliasse dell'aridità di uno scontato inventario storico e si mutasse in una variante rappresentazione che fonde personaggi e strumenti primitivi con l'affascinante clima di un'epoca finita. Rarissimo materiale originale (lastre, incisioni, gravures, dagherrotipi, fotografie e brani di ingenui documenti in movimento), attraverso uno scaltro e raffinato lavoro di trucco, è stato amorevolmente collegato e talvolta contrapposto a gustose stampe, così da montare un *revival* piacevole in ogni parte, divertito e divertente, in tutte documentato, mai tediosamente rivolto ad insegnare.

Infine, i Maya protagonisti di due difformi indagini: l'una, *Le cinquième soleil* di Jacqueline Gridaut-Lefevre, eccessivamente fictionizzata e misteriosa e così scopertamente affidata al magistero d'operatore di François Reichenbach; l'altra, *Xekik* di Adolfo Garnica, ben più sobria ed estranea a certo deteriore intellettualismo parigino nonché alla enfatica enunciazione dei suoi dicitori. Autore pure di un gradevole pezzo folclorico, *Que Viva la Muerte,* affidato alla espressività delle figurine popolari messicane che le mani artigiane di uomini e donne dei pueblos compongono in presepi e « retablos » per ricordare il giorno dei morti (il film è dedicato alla memoria di Ejženstein), Garnica ha cercato di interpretare la non spiegata fine dell'impero Maya. Sulla scorta di recenti accertamenti archeologici ha optato, con molta convinzione, per la tesi dei Maya costretti ad abbandonare le loro città per sfuggire alla febbre gialla. Un réportage onesto che, ripercorrendo i sentieri della drammatica migrazione, ha saputo anche osservare — non turisticamente — alcuni fra i monumenti più straordinari di quella civiltà nobilissima da poco strappati alla foresta.

FILM SULL'ARTE — In assenza della Biennale, e quindi della relativa mostra del « film sull'arte », la partecipazione è stata abbastanza ridotta e neppure troppo rappresentativa. Il premio è andato al pulito *Ciucurenco* di Eric Nussbaum, ma poteva con altrettanta imparzialità riconoscere l'affettuosa cronaca di *Majstri z Kovacice* (t.l.: I maestri di Kovacice) di Ladislav Kudelka, dedicata ad un gruppo di rallegranti pittori contadini che, nella scia di altri nomi più affermati (lo jugoslavo Ilja, per ricordare un autore di cui recentemente s'è tenuta una personale in Italia), hanno tradotto sulla tela e sulla carta il circoscritto mondo dell'ambiente paesano. Il lavoro, la fatica dei campi si esprimono in segni lieti, in un candore di colori e forme che assolutamente non denuncia il peso di un obbligo costante e monotono.

Di rilievo, ma terribilmente irritante per l'accanimento realistico con cui il protagonista è stato fermato nella pellicola, *Antonio Ligabue pittore* di Raffaele Andreassi. E ciò più sorprende poiché non è ignorato l'affetto che il regista portava al solitario *naïf* della bassa padana. Ligabue, con le sue manie e le sue passioni, era certo un grosso personaggio. Un individuo a cui guardare, però, con estremo rispetto, e non soltanto perché malato e troppo a lungo schernito. Andreassi, forse volendone riportare con estrema verità le ossessioni, s'è lasciato andare nella via grossolana della ripresa diretta, del documento « provocato ». Ma neppure questo è poi vero del tutto, ché di frequente si può isolare la preparazione, l'inganno scenico, che a lungo andare si condensa nella compiacenza di dare spazio ad una forma esibizionistica dell'artista-

attore. Per la sua natura patologica essa andava all'inverso o soltanto accennato o magari del tutto amputata.

Ricordando un precedente studio dello stesso Andreassi su Ligabue, *La tigre, lo specchio e la pianura,* non riusciamo a trovare assoluzione per i modi grevi e, in definitiva, per la cattiveria di cui è impastato questo nuovo ritratto. L'intelligente esame delle opere e la non distratta lettura di alcuni pezzi particolarmente emblematici per la individuazione sicura di componenti ispirative così personali, passano pertanto in seconda linea. Meriti formali inclusi.

FILM DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE — Settore indubbiamente più stimolante e convincente di ogni altro, ha offerto un panorama folto di personalità e di argomenti. Scontato che non tutte le testimonianze sono risultate di eguale peso e non tutti gli autori parimenti impegnati in rilevazioni depurate da fronzoli o tecnicismi, pur tuttavia la propensione all'inchiesta s'è pronunciata nettissima, a ribadire le possibilità della « camera » come presenza strumentale e, talora, catalizzante. Non sono novità. Il discorso sul cinema come mezzo di comunicazione di massa è ormai frusto, ma constatare una così scattante vitalità in un momento di generale stanchezza (confermato da questa Mostra e da altre del 1965) porta un sostanzioso conforto a chi da sempre — al di fuori di recenti mode inquirenti e sopra tutto di facilmente individuabili atteggiamenti parasociologici — è stato fermamente convinto dell'immanenza dell'immagine, realtà inamovibile, talora persino indipendente dalle intenzioni stesse degli autori. Senza riprendere argomenti abusati e nomi sacrali troppo citati — per cui ormai si arriva quasi al fastidio — è un fatto che queste pagine di richiamo, di ammonimento, di dolore, anche di provocazione, per la sferzata che tanto spesso dànno alla nostra memoria adolescente, non ammettono esitazione nella presa di coscienza, talché la valutazione critica, non di rado, deve sapersi posporre all'offerta di un dialogo con le cose che sottende responsabilità più ampie.

Forse, troppo oltre l'ortodossia, pecchiamo di eccessiva tenerezza per un settore che solo nella misura umana, appunto, ritrova la sua più vera ragione di vita. Ed è per questo che è bene stabilirlo, nella convinzione che una produzione non spettacolare avviata in questa dura direzione ci porterà poca comprensione ma ancor meno delusione. E autori non cincischianti con i tanti « ismi », ed opere da discutere seriamente.

In un fluido paesaggio, in cui il presente si fonde col passato prossimo e l'azione coraggiosa e perentoria all'umile devozione quotidiana, non è agevole staccare alcuni brani e porne in ombra altri. L'America con la tragedia di Dallas e la lotta elettorale tra Johnson e Goldwater ed il sempre più teso problema razziale, o l'Italia con le sue ampie zone depresse che attendono da sempre interventi non demagogici, o la Germania con il suo muro spinato, i vopos e la realtà di una nazione divisa non soltanto da barriere artificiali. E ancora gli impellenti compiti di una società non anacronistica: il recupero dei minorati, gli interrogativi del futuro, le paure esistenziali, i drammi della vecchiaia. Facce di un solo pianeta, il nostro, che così di frequente e con leggerezza non vogliamo guardare, perché sovrastati da altri pensieri che ci spingono a voltare pagina. E quasi ci sentiamo in diritto di considerare estranei alla nostra giornata dati e verità, per il fatto stesso che distano chilometri dal nostro tavolo.

L'America kennediana e postkennediana è scenario di *Conventions '64* di Terry Sanders a *A Thousand Days* di Alan Landsburg, i quali hanno fissato con difformi interessi un momento storico particolarmente significativo. Landsburg, al pari di altri autori, cercando di rivivere — e quindi di coglierne i succhi più caratterizzanti — i giorni di Kennedy, ha puntato sì l'obiettivo sui grandi avvenimenti che hanno ritmato la sua presidenza e sostanziato la politica della nuova frontiera, ma, per l'apprezzabile intenzione di spogliare il testo da ogni punta celebrativa, ha con sensibilità contrapposto un ricco ed inedito materiale privato a pezzi ufficiali ampiamente divulgati. Dalla vittoria nelle « primarie » alla caduta nel Texas, la breve parabola del giovane presidente è stata pertanto lumeggiata da un singolare intreccio di momenti familiari e pubblici che eloquentemente configurano un ritratto non soltanto biografico dello statista. L'accostamento al personaggio è sempre puntuale e rivela l'attento lavoro di cernita fatto su chilometri di pellicola così da isolare quegli spezzoni adatti a definire un aspetto, una particolare attitudine (ad esempio, il capitolo a sottolineatura del personale humour di Kennedy), una debolezza, un lato sconosciuto. Sono decisamente le parti non politiche a dare alla testimonianza quel tono semplice, confidenziale, che più si apprezza: gli affabili incontri con gli intellettuali, i rapporti con i collaboratori (le « teste d'uovo » non amate dagli anziani politicanti), le pause con Jacqueline ed i figli, gli *week-ends*, la passione sportiva. Un profilo, dunque, leale e affettuoso che, comunque, non vuole scadere nell'elogio pur definendosi in un gesto di tenerezza verso un grande americano. In tutto estraneo perciò alla melassa dei tradizionali medaglioni dei « digest's » e delle riviste « only for ladies ».

Dopo Kennedy, la lotta tra Johnson e Goldwater. Sanders ha, per così dire, rifatto *L'amaro sapore del potere* in presa diretta. Ed è ben singolare la straordinaria somiglianza tra il suo *Conventions '64* ed il film di Schaffner: somiglianza che giunge a cogliere figure e volti che sembrano imitati dalla finzione. Se è vero il contrario, ciò non toglie che dopo questo mosso servizio politico possiamo valutare il film di Schaffner in misura ben più avvertita e più puntualmente intuirne l'estrema aderenza non soltanto ad una tipica realtà americana ma addirittura alla cronaca. È evidente che ci si riferisce ad un clima, a un ambiente, a dei tipi (l'organizzatrice dell'elettorato femminile di Goldwater è controfigura di Ann Sothern, per citare il caso più appariscente), non certo ad una vicenda che ha radici solamente spettacolari.

Dalle immagini di Sanders a quelle di Schaffner arriviamo facilmente ad immaginarci le mille vertenze giudiziarie che un film siffatto avrebbe suscitato in terra nostra. Querele a mazzi nel più blando dei casi. La democrazia è anche questo rispetto che si deve all'artista, e quindi alla facoltà che gli compete di poter enucleare dalla realtà quei segni che gli possono consentire la riproduzione più attendibile del mondo in cui opera. Sono personali considerazioni *à coté* di un giudizio critico, ma è fuori discussione che l'ottimo ed incisivo réportage che Sanders ha saputo girare muovendosi tra i democratici ed i repubblicani riuniti a congresso non è soltanto il frutto di « liberi » movimenti di macchina.

Un fondamentale problema comunitario è alla base di due accorati mediometraggi: *One of the Family* di Berenice Rubens e *L'educazione dei sordomuti-ciechi* di Takaosa Mitsui, i quali rivolgono un drammatico richiamo per-

ché il recupero alla socialità dei minorati non resti isolata missione di pochi educatori. Se il testo della Rubens (sugli spastici) è riprova del severo stile documentaristico britannico per le poche annotazioni che esulano da una rigorosa esposizione tecnico-scientifica, nel pur vivo calore della denuncia, quello nipponico lo sopravvanza proprio per il tono umanissimo della narrazione che collega la precisa disposizione dei dati alla sempre trepida e tenera messa a fuoco sullo schermo dei giovani infelici. Né cedimento alla compiacenza, né morbosa sottolineatura in entrambi, ma il film di Mitsui eccelle per il raro rispetto e per il riguardo con cui l'infaticabile e minuta opera degli insegnanti è seguita nella lentissima giornata rieducativa. Si riesce così a dare l'impressione che lo strumento di ripresa sia stato tenuto in disparte, per mai rompere il clima di distensione, principio di base per una fatica pedagogica che solo in un generoso arco di tempo può trovare i suoi frutti. Un'inchiesta, quindi, esemplare per compiutezza e doverosa esposizione dei casi più dolenti: il sentimento non travalica mutandosi in sentimentalismo; rimane attento omaggio per una umanità mortificata.

Qualità e pregi, del resto, che si ritrovano nello sconcertante *Zrcadleni* (t.l.: Riflessi) del céco Evald Schorm. Sconcertante in quanto — al pari di una precedente opera dello stesso autore, *Proc* (t.l.: Perché) — riporta perentoriamente sullo schermo « la coscienza ferita, disincantata, risentita ma sempre problematica di un mondo uscito dalla tragedia della guerra e dalla notte dello stalinismo e incapace di rinunciare a un impulso vitale ». Individuanti osservazioni che si fecero a Pesaro in occasione di una ridotta « personale » del nuovo cinema cecoslovacco, di cui giustamente si scrisse che « il suo sguardo ha la virtù di entrare nel cuore degli eventi e frugare tra le pieghe di ferite dolorose, nella certezza che solo immergendosi nella realtà il cinema può adempiere, secondo i modi propri dell'arte, al compito di aiutare gli uomini a riconoscersi ed a scoprirsi ». È proprio lo stringersi agli uomini, e sopra tutto a quelli più duramente colpiti, non solo nella carne, che dà singolarissimo rilievo alla personalità ed alle analisi di Schorm. Se questa volta ha incentrato il suo interesse sul distacco dalla realtà dei colpiti da traumi psichici, e con sorvegliata misura ne ha riportato ansie ribellioni e confessioni, ciò non sottintende uno studio a sé stante su un capitolo particolare della patologia mentale. È, all'inverso, riprova dell'assoluta coerenza e severità con cui l'artista riesce a progredire in quell'opera di scandagliamento della società che si è imposta.

E *Zrcadleni* risulta di fatto estraneo ad una specializzazione clinica, e pure alle mode che assegnano nuove individuazioni ad ogni svolta per malattie che hanno gli anni del mondo. Schorm, fuori del tempo e degli aggiornamenti snobistici in fatto di deviazioni dal vero gusto dell'esistenza, si cala fra la gente del suo quartiere per seguirne attentamente il polso. Lasciando ad altri le « novità » di subdola artificiosa preparazione, il suo colloquio risulta sempre essenziale ed assoluto. Sollecitiamo in chi sta male la naturale predisposizione al dialogo, alla chiarificazione, che del resto ognuno di noi, sano od ammalato, porta con sé: al limite, anche e talvolta proprio fra le tenebre di un improvviso distacco, prova di un cedimento contro forze più grandi; anche nel tragico rabbrividente definitivo silenzio, anche quando gli interrogativi restano nel vuoto. E sempre esisterà un risposta, se non per chi si è perduto, per gli altri che continueranno a vivere. La guancia di un bambino, la premura di un estra-

neo, il volo di uccello che si cercano nel cielo: agganci alla speranza che la coscienza di chi non è toccato dal male deve afferrare, oltre il dubbio dannoso, oltre le affermazioni dogmatiche.

Nelle pagine di Schorm ogni confidenza, ogni dichiarazione al limite ogni parola fissata dal magnetofono riporta con sconvolgente schiettezza non gli echi della problematicità dell'autore, ma la voce immediata di una umanità che si assume il grave peso di mettersi a nudo senza i ricatti morali di una « provocazione ».

Nelle pagine di Schorm ogni confidenza, ogni dichiarazione, al limite ogni ficativi silenzi, frasi troncate a mezzo, sono alla base di una ampia e capillare inchiesta che Frans Buyens ha condotto nella Germania Orientale e poi ordinato nel lungometraggio *Duitsland - Terminus Oost* (t.l.: Germania - Stazione Est). Buyens, di cui ricordiamo con simpatia un aggressivo manifesto sulla lotta operaia (*Combattre pour nos Droits*), ha tratto evidente vantaggio dalla sua recente professione televisiva ed il film ne riporta chiaramente i risultati. Che sono poi quelli della stringatezza, del giusto equilibrio tra testo ed immagine, della funzionale cadenza di talune interviste, dell'agile uso della camera a mano per contenere sempre entro il quadro gli elementi base del dibattito. Per quanto abbiamo potuto ricavare da una copia la cui colonna originale è stata manipolata per dare voce ad una traduzione francese, la sua disposizione ci è parsa sufficientemente obiettiva, nei limiti ovvii dell'uomo di parte, che si impone di essere imparziale tramite un coscienzioso approfondimento.

« Leone d'oro » della XVI^a Mostra, *Con il cuore fermo, Sicilia,* ha riportato alla ribalta — e con pieno merito — il nome dell'ex-allievo del C.S.C. Gianfranco Mingozzi, un giovane autore, se non giovanissimo, cui la precaria ed avvilente situazione del documentarismo nazionale ha complessivamente nociuto. Mingozzi, balzato alla notorietà con l'opera prima, *La Taranta,* un mediometraggio su un particolare fenomeno etnografico (tema poi ripreso dallo stesso per un capitolo dell'antologico *Le italiane e l'amore*), ha dovuto poi subire la lunga sfortunata stagione con necessari compromessi, solo a tratti rischiarati da genuine aperture a confermare il suo non superficiale interesse per il Mezzogiorno d'Italia. L'occasione di una produzione in Canada, con la complice collaborazione dell'O.N.F., ci portò il riuscito *Note su una minoranza* (1), dedicato ai connazionali stabilitisi a Montreal. Tra le righe di un mestiere sicuro e di una sensibile analisi umana, trovammo non di meno i fronzoli di una compiaciuta inclinazione all'aneddoto, alla « trovata » visuale, all'elzeviro di costume. Pecche non sostanziali, ma alla lunga infastidenti. La decisione (e pure il coraggio) con cui è stata strutturata questa larga testimonianza sulla Sicilia — ed il testo di Leonardo Sciascia non gli si accompagna casualmente — ha escluso automaticamente quella certa tenerezza figurativa o quella propensione di Mingozzi a fissare aspetti minori, a detrimento di una penetrazione senza mezzi termini nella carne viva della denuncia.

Le dispersive concessioni ad un male inteso naturalismo folclorico, tipica distrazione dell'autore (si veda un altro suo testo sulla Sicilia, *Il Putto*), non intaccano questa volta il solido svolgimento dell'inchiesta che, in tre grandi

---

(1) Cfr. « Bianco e Nero » n. 3, 1965: LEONARDO AUTERA: *I documentari,* pag. 64.

capitoli: la terra, la zolfara e la mafia, puntualizza insoluti problemi e ricoglie il volto severo della realtà isolana. Gli elementi forniti (da quelli statistici, così drammatici nella loro essenzialità: 400.000 emigrati nel giro di dieci anni, uno dei dati più gravi, a quelli cronistici) sono puntualmente disposti per una chiara lettura. E dove la ripresa diretta non è potuta giungere, intervengono decisivi appunti di cronaca giornalistica ad assicurare l'onestà dell'esame.

Con il cuore fermo, Sicilia è da ascrivere tra le pagine di cinema più meditate sulla questione meridionale e risulta sin troppo facile intuire come, a questo punto, si dovrebbe aprire un ampio discorso teso a collegare questa esperienza « diretta » ad altre spesso « indirette » che l'hanno preceduta. Una analisi, cioè, incentrata sull'inchiesta filmata italiana quale strumento di informazione sociologica a livello della massa, perché essa possa accostarsi ai fatti e alle persone con il sussidio di attendibili pezze di appoggio, di accertamenti non arbitrari. Al di fuori, quindi, dell'esca disarmante dello « spettacolo », di un deteriore malcostume che, per bersagliare la platea, punta quasi esclusivamente sul colpo basso, che è poi solitamente un impasto di dati realistici e di elementi di una grossolana e numerosa famiglia: sadismo, erotismo, violenza, compiacimento malsano. Sono le caratteristiche di una mai esausta serie di *mondi cane* i quali, travolto senza scrupolo ogni interesse autentico, degradano la partecipazione dello spettatore al più basso livello dell'emozione scandalistica.

È il caso de *L'antimiracolo* di Elio Piccon, un lungometraggio « dal vero » incentrato sulla vita di un piccolo paese del Gargano. Non vogliamo insistere sulla precarietà dell'indagine, né sulla tediosa raccolta di fotogrammi macabri, quando non di sicuro effetto emetico. Rapporti del genere — non per nulla il film è rimasto qualche anno in quarantena — non si qualificano con aggettivi: non gli si dà semplicemente cittadinanza in una comunità responsabile. La giuria, con involontario quanto impagabile humour, lo ha d'altro canto premiato « per la riproposta di modi espressivi, nel racconto e nel documentario, che furono cari al neorealismo italiano, e per l'impegno personale del realizzatore nel condurre l'indagine a risultati completamente positivi ». Ma detto che Piccon è un ottimo e scaltro operatore, se ne è sottolineato l'unico merito. Quanto ai « modi espressivi », l'« impegno personale », i « risultati completamente positivi », non siamo nella opinabilità di giudizio, ma nella inaccettabile parzialità.

Da ultimo, *Terezin* di Carlo Di Carlo. Pur ripercorrendo pagine già note, da quelle romanzate di *Transport z Raje* (t.l. Trasporto dal Paradiso) di Zbynek Brynych e di *Daleka Cesta* (Alles, Kaputt) di Emil Radok a quelle strettamente documentarie di *Motyli Tadi Nezji* (t.l. Le farfalle non vivono qui) di Miro Bernat o di *I bambini di Terezin* di Gabriele Palmieri (2), traduce l'accorato commento dell'autore alla grande tragedia di quel ghetto. Di Carlo, che della follia nazista aveva già scritto una dolorosa rievocazione con *La « menzogna » di Marzabotto,* ha ora mostrato una più avvertibile maturità di stile ed una mano più sicura nel collegamento stretto del difforme materiale a disposizione: interviste ai superstiti, fotografie, disegni e pitture dei piccoli martiri.

CORTOMETRAGGI SPERIMENTALI — Predominio assoluto degli statunitensi con tre pezzi di diverso merito ma di consimili virtù « sperimentali ». *Clay* di

---

(2) Cfr. « Bianco e Nero » n. 8/9, 1964: *Un leone per l'Italia,* pag. 87.

Eliot Noyes Jt., ad esempio, è il gustoso e festevole racconto della storia dell'umanità sulla falsariga del proverbiale « pesce grosso mangia il piccolo ». Un intelligente gioco di forme e di figure in creta, che nascono e si divorano senza soluzione, traduce la metafora in termini visivi essenziali ed in modo originale.

Enter Hamlet è un gioiello. Vuoi per la maliziosa moderna interpretazione di un brano classico (il monologo di Amleto, appunto), vuoi per l'esemplare rapporto parola-immagine ottenuto accompagnando ogni singolo vocabolo del brano scespiriano ad una vignetta con « baloon ». Se è vero che la fulminea apparizione-scomparsa di ciascun ideogramma (non troviamo termine più complice per spiegare il procedimento seguito dai realizzatori) non sempre consente di appropriarsi compiutamente dell'humour o della satira di ogni fumetto, è certo che la piacevolezza dell'esperimento va ben oltre il giochetto di prestidigitazione figurativa (quasi al limite dell'immagine subliminale) proprio perché le illustrazioni, ritmate sul tempo del più noto fra i luoghi comuni del teatro, sono fittamente intramate nel costume e nella mentalità americani, quà e là sottolineati anche dalla « apparizione » di alcuni caratteristici personaggi dei comics: Li'l Abner, Wimpy (il nostro « Poldo ») e The Captain (Capitan Coccoricò).

Infine il *Time Piece* di Jim Henson, un brillante e non assurdo brano di avanguardia, ove il battito cardiaco del protagonista — con diversa tensione — ritma i complessi, le frustazioni, i sogni di un uomo qualunque in una giornata qualunque di una qualunque città americana. A tratti la componente surrealistica prende la mano, talché ci si affanna in sentieri iconografici già battuti, ma il gusto della trovata è azzeccato e presente e l'invenzione — sul filo della realtà — di un apologo più di casa nel nostro tempo che nella nostra fantasia.

CORTOMETRAGGI NARRATIVI — Allan King è autore non sconosciuto ad alcune sedi specializzate (il suo *Skidrow* rientrò nella retrospettiva canadese del Festival dei Popoli di quest'anno) ed in questi giorni in Gran Bretagna gli verrà riservata una « personale » nel corso del nuovo « Commonwealth Film Festival », presentato al « National Film Theatre ». Canadese di nascita, e da poco stabilitosi a Londra, ove ha dato vita ad una casa indipendente, King ha cercato, con alterno merito, di staccarsi dall'asettico lindore delle produzioni governative dell'O.N.F. Lavorando per la televisione e in piccole produzioni, si è provato in sperimentazioni che spesso hanno portato le battute di un maturo cineamatorismo, non per questo meno apprezzabile. Con *Running Away Backwards or Coming of the Age in Ibiza* ha voluto definire una esperienza autobiografica, in parte fictionizzata, in cui si intrecciano fermenti e scompensi, convinzioni e vuoti, in una rarefazione abbastanza sintomatica di certo clima attuale.

King non possiede ancora maturità e lucidità di introspezione tali da consentire un adeguato linguaggio per un accettabile scandagliamento intimistico, ma pur nelle così esposte smagliature di un itinerario privato, guidato da una reale angoscia esistenziale (qualche punto fermo nel viavai dell'azione può anche rammentare « L'attenzione » moraviana), emergono elementi non disprezzabili e sprazzi di persuadente tensione. C'è la zavorra del già noto, il controluce di citazioni altrui (Antonioni, Godard o Resnais non sono più la valigia culturale, ma i poppatoi delle *crèches* registiche), nondimeno eviteremmo di

gettare il tutto nel cestino degli spezzoni non utilizzabili. Il giovane King possiede qualità personali, anche se certamente gli è ancora di remore l'ambiente provinciale, culturalmente succubo, ove ha lavorato per anni. L'aver tagliato con il passato ci permetterà, forse, di ritrovare il suo nome tra quelli di punta della cinematografia inglese.

CORTOMETRAGGI DI ANIMAZIONE — Tre nomi di tutto rispetto: Jiří Trnka (*Archandel Gabriel a Pani Husa*), Jan Lenica (*La femme-fleur*) e Yoji Kuri (*Samurai*). Trascurando il primo, della cui recente opera ricavata da una novella del Boccaccio già è stato scritto (3), diremo che Lenica ha ribadito lo scaltro e raffinato mestiere ampiamente riconosciutogli e che Kuri non ha, in certo senso, progredito rispetto alle brevi *plaisanteries* che lo hanno imposto. *Samurai* è una nuova pagina, parimenti violenta ed aggressivamente satirica, di quella irriverente moderna leggenda che Kuri va scrivendo con segni minuti ed essenziali, mettendo con eguale ferocia alla berlina uomini e donne. Su uno spunto lontano nel tempo — quello del samurai Musashi Myamoto, così bravo da centrare una mosca con una freccia pur di farsi rispettare dagli avversari — l'autore ha costruito una storiellina in cui si burlano i tanti samurai d'oggi, che con l'atteggiamento del « duro » si fanno mettere al guinzaglio dall'altro sesso.

Anche Lenica ha cercato di ridare calore ad una leggenda, ma del passato prossimo: quella dell'*art nouveau* e dei suoi più intemperanti protagonisti. Klimt, in primo luogo. Con la tecnica dell'animazione egli ha cercato di combinare sapienti *collages,* di meglio porre in risalto le mollezze compiaciute di uno stile non di rado giunto alle estreme raffinatezze, ad un impensabile liquame formale. Se questo genere di *divertissements,* di massima, non ci trova consenzienti per l'arbitrarietà dell'impostazione e quindi per la fatale prevaricazione compiuta su opere concluse — al di fuori di loro meriti più o meno accertati — tuttavia questo saggio grafico riesce affascinante per il gusto e l'intelligenza con cui sono stati collazionati pezzi di diverse espressioni.

La femme-fleur potremmo quasi vederlo come un riepilogo visualizzato di quel fondamentale studio (« Il tempo dell'art nouveau ») che Italo Cremona ha dedicato a questo movimento artistico: da Ruskin ai Preraffaelliti sino alle Secessioni, con osservazione minuta per la produzione italiana affrancatasi nel segno del Liberty. Nelle immagini di Lenica rivivono i Sullivan, i Van de Velde, i Gaudì, gli Horta, con la loro esaltante vicenda creativa. La testimonianza serve a riproporre l'esame di un fenomeno culturale forse troppo frettolosamente archiviato con l'accusa generica di una magniloquenza debordante, e attualmente riconosciuto valido più per ragioni di « turno » snobistico che per ferrate convinzioni storiche.

TELEDOCUMENTARI DI MONTAGGIO — A parte il *Philippe Pétain - Processo a Vichy* di Liliana Cavani, allieva del C.S.C., già messo in onda (e giustamente premiato), due servizi di notevole rilievo e completezza: *The Rise and Fall of the House of Krupp* di una équipe britannica e *Let My People Go* di Marshall Flaum. Pregevolissimi entrambi sotto il profilo dell'informazione e dell'eccezio-

(3) Vedi « Bianco e Nero » n. 7/8, 1965: G. RONDOLINO: *Annecy: cinema d'animazione, anno sesto,* pag. 142.

nale scelta di materiale di repertorio (spesso ancora inedito, nonostante i tanti saccheggi operati negli archivi cinematografici), i due telefilm si accomunano per il messaggio di non-violenza che li sostanzia. Da un lato, la denuncia senza mezzi termini di una dinastia industriale tragicamente legata al massacro di sei generazioni — quante sono quelle dei Krupp — e più strettamente alla bestialità hitleriana; dall'altro, la appassionata partecipazione al coatto errare della mutilata razza ebraica.

In entrambi, dunque, una severa posizione di condanna, non tanto affidata a parole vorticanti quanto a fotogrammi che non concedono replica. E pur quando la brutalità germanica traspare in tutta l'agghiacciante tecnocrazia, le immagini — calibrate nel rispetto — mai debordano nell'insistita esposizione di esemplificanti crudeltà, pur troppo altrettanto pertinenti nei due casi.

TELEDOCUMENTARI IN PRESA DIRETTA — Oltre al già noto *I figli della società* di Giuseppe Fina, di cui opportunamente sono stati riconosciuti l'indicazione di una strada dell'inchiesta televisiva ed il coraggio civile con cui si è aderito al tema trattato, una sola opera di qualità sicure: *The Mountain* del canadese Bill Cunningham, che, interamente girata in un avamposto isolato sulla vetta di una collina, riesce a dare in misura esemplarmente viva e calzante la strategia così particolare che articola gli scontri nel Vietnam.

Il regista, affidandosi ad un « visivo » assolutamente schivo di intenzioni non documentaristiche (anche le impressioni sul riposo e sullo « svago » dei militari contribuiscono ad una esatta collocazione ambientale), ha saputo collegare annotazioni e *flashes* — isolatamente di scarso rilievo — in una corrispondenza di ampio respiro nella quale, ben più che in tanti servizi speciali, traspaiono notevoli virtù di giornalista. Rintracciando il giusto rapporto tra la materia affrontata — così bruciante e instabile — e la forma per esprimerla, Cunningham ha saputo infatti scavare negli avvenimenti ora affidandosi ad interviste e dichiarazioni prive d'ogni ufficialità, ora cogliendo fatti che al di là della immediata contingenza possono sicuramente offrire motivi per un dibattito non limitato.

Forse è rilevabile una eccessiva minuziosità espositiva (certe ripetizioni potevano con vantaggio essere eliminate), ma l'appunto ha limitato peso nella complessiva valutazione. Non si possono davvero mettere in dubbio i meriti di autenticità, né porre in secondo piano la pacata puntualizzazione di una tanto contrastata realtà storico-politica. L'inanità degli sforzi massicci diviene lampante proprio girando tra questi *bunkers* tagliati fuori dal mondo, tra effimere trincee, ove la presenza casuale di pochi soldati sperduti indica un nemico invisibile, sconosciuto, appostato in ogni ombra della giungla che sta sotto o, forse, distante chilometri. Un'attesa alienante, da « Deserto dei Tartari », che divora uomini e cose e che pochi istanti attivi non riescono invero a modificare. Ed a posizioni invertite, come osserva umanamente Cunningham, nulla muterebbe: si tratterebbe sempre della stessa mai finita caccia all'uomo.

Ovviamente nessun commento di parte: ma il senso dell'assurdo sta a mezz'aria per tutto il servizio come l'infida nebbia tropicale in cui gli uomini non attendono che di uccidere o di venire uccisi.

La giuria della XVIª Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia — composta da Marcel Martin (Francia), presidente, Guido Bezzola (Italia), Fernando Birri (Argentina), Mircea Popescu (Romania), Tommaso Chiaretti (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO LEONE DI SAN MARCO: *Con il cuore fermo, Sicilia* di Gianfranco Mingozzi (Italia);

PREMIO LEONE DI SAN MARCO: 1) documentari: *Le isole incantate* (t.l.) di Aleksandr Zguridi (U.R.S.S.); 2) cortometraggi a soggetto: *Enter Hamlet* di Maurice Evans (U.S.A.); 3) teledocumentari: *Philippe Pétain a Vichy* di Liliana Cavani (Italia);

TARGA LEONE DI SAN MARCO: 1) documentari: *a*) geografici, etnografici e di folklore: *La chasse au lion à l'arc* di Jean Rouch (Francia); *b*) sportivi e turistici: *How Long a Mile* di Donald Campbell (Gran Bretagna); *c*) di divulgazione e di informazione tecnica e scientifica: *The Name of the Cloud Is Ignorance* di Richard Bigham (Gran Bretagna); *d*) culturali ed educativi: *Daguerre ou la naissance de la photo* di Roger Leenhardt (Francia); *e*) di vita contemporanea e di documentazione sociale: *L'antimiracolo* di Elio Piccon; *f*) sull'arte: *Ciucurencu* di Erich Nussbaum (Romania); 2) cortometraggi a soggetto: *a*) sperimentali: *Timepiece* di Jim Henson (U.S.A.); *c*) d'animazione: *La femme fleur* di Jan Lenica (Francia); 3) teledocumentari: *a*) di montaggio: *The Fall and Rise of the House of Krupp* del Central Office of Information (Gran Bretagna); *b*) in presa diretta: *I figli della società* di Giuseppe Fina (Italia).

I documentari della Mostra

AUSTRIA

HERBERT BOECKL — **r.:** Karl Karazi - **sc.:** Hans Wagula, Rudolf Illek - **f.:** Rudolf Illek - **m.:** Borodin, Monteverdi - **p.:** Sud-film-produktion e Josef Strobel - **o.:** Austria 1964 - **dur.:** 12'.

BELGIO

DUITSLAND - TERMINUS OOST (t.l. **Germania, stazione Est**) — **r.** e **sc.:** Frans Buyens - **s.:** Frans Buyens e altri - **p.:** Iris Film - **o.:** Belgio 1964/65 - **dur.:** 93'.

CANADA

THE MOUNTAIN — **r.:** Bill Cunningham - **f.:** Robert Dutru - **p.:** C.B.C. News (Canadian Broadcasting Corporation) - **o.:** Canada 1965 - **dur.:** 28'.

CECOSLOVACCHIA

BOHOVE BYDLI V DZUNGLI (t.l. **Gli dei abitano la giungla**) — **r.:** Eman Kanera - **f.:** Frantisek Vlcek - **m.:** Stepan Krdicek - **p.:** Filmove Studio Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia 1964 - **dur.:** 11'.

MAJSTRI Z KOVACICE (t.l. I maestri di Kovacice) — **r.** : Ladislav Kudelka - **f.** : Pavel Cilek - **m.** : Stefan Konicek - Filmove Studio Barrandov - **o.** : Cecoslovacchia 1965 - **dur.** : 11'.

ZRCADLENI (t.l. **Riflessi**) — **r.** : Evald Schorm - **f.** : Jan Spata - **p.** : Filmove Studio Praga - **o.** : Cecoslovacchia 1965 - **dur.** : 27'.

ARCHANDEL GABRIEL A PANI HUSA (t.l. **L'Arcangelo Gabriele e la Signora Oca**) — **r.** : Jiří Trnka - **f.** : Jiří Safar.

Vedere altri dati nel n. 7-8, pag. 151 (Annecy).

STVORITELIA (t.l. **I creatori**) — **r.** e **f.** : Karol Skripsky - **m.** : Angel Michajlov - **p.** : Filmove Studio Bratislava - **o.** : Cecoslovacchia 1964 - **dur.** : 16'.

COREA

GITA IN BARCA DEL MAGISTRATO (t.l.) — **rr.** : Lee Jon Shee - **f.** : Keun Jai Cho - **m.** : popolare - **p.** : Ministero dell'Informazione - **o.** : Repubblica di Corea - **dur.** : 16'.

FRANCIA

LA CHASSE AU LION A L'ARC — **r.** : Jean Rouch - **p.** : Les films de la Pleiade - **o.** : Francia 1958/65 - **dur.** : 92'.

LE CINQUIEME SOLEIL — **r.** : Jacqueline Grigaut-Lefevre - **f.** : François Reichenbach - **m.** : Michel Fano - **p.** : Le Capricorne - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 16'.

LA PHARMACIENNE — **r.** : Jany Holt - **sogg.** : da Cecov - **sc.** : Henriette Jelinek - **f.** : Roland Pontoiseau - **m.** : Pierre Spiers - **p.** : Les Films de la Maitrise - **int.** : Odile Versois, Jacques Monod, Jacques Berthier - **o.** : Francia 1965 - **dur.** : 26'.

DAGUERRE OU LA NAISSANCE DE LA PHOTOGRAPHIE — **r.** : Roger Leenhardt - **f.** : Guy Leblond - **m.** : Guy Bernard - **p.** : Films Leenhardt - **o.** : Francia 1965 - **dur.** : 29'.

LA FEMME FLEUR — **r.** : Jan Lenica - **f.** : Laboratorio Argos Film - **m.** : Georges Van Parys - **p.** : Argos Film - **o.** : Francia 1965 - **dur.** : 14'.

GERMANIA OCCIDENTALE

IMPRESSIONI DI UN VIAGGIO (t.l.) — **r.**, **f.** e **sc.** : Gunter Sachs - **m.** : Peter Thomas - **p.** : Meridian Film Monaco - **o.** : Repubblica Federale Tedesca 1964-/65 - **dur.** : 13'.

HOCHSPANNUNG-HOCHLEISTUNG — **r.** e **f.** : Wolfgang Pahl - **m.** : Herman Hausmann - **p.** : A.E.G. (Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft) - **o.** : Repubblica Federale Tedesca 1964 - **dur.** : 19'.

GIAPPONE

SAMURAI — **r.**, **dis.** e **an.** : Yoji Kuri - **f.** : Tomoko Nomura, Jyunko Uno - **m.** : Michio Miyagi - **p.** : Kuri Jikken Manga Kobo - **o.** : Giappone 1964 - **dur.** : 7'.

L'EDUCAZIONE DEI RAGAZZI SORDOMUTI E CIECHI (t.l.) — **r.** : Takaosa Mitsui - **p.** : Mitsui Productions per conto del Ministero dell'Educazione - **o.** : Giappone 1964 - **dur.** 33'.

GRAN BRETAGNA

THE RISE AND FALL OF THE HOUSE OF KRUPP — **sc.:** Peter Batty - **f.:** Alfred Hicks - **p.:** Central Office of Informations - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 50'.

RUNNING AMAY BACKWARDS OR COMING OF AGE IN IBIZA — **r.:** Allan King - **sc.:** Allan King e Robert Goldner - **f.:** Robert Lietermann - **p.:** Allan King Associates - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 48'.

HOW LONG A MILE — **r.:** Donald Campbell - **f.:** operatori diversi - **p.:** Donald Campbell - **o.:** Gran Bretagna 1964-65 - **dur.:** 26'.

WILD WINGS — **r.:** Patrick Carey e John Taylor - **f.:** Patrick Carey - **m.:** Edward Williams - **p.:** Edgar Anstey - **o.:** Gran Bretagna 1965 - **dur.:** 24'.

THE NAME OF THE CLOUD IS IGNORANCE — **r.:** Richard Bigham - **f.:** Wolfgang Suchitzky - **p.:** H. D. Trust - **o.:** Gran Bretagna 1965 - **dur.:** 18'.

ONE OF THE FAMILY — **r.:** Bernice Rubens - **f.:** Peter Jossop - **m.:** Ernest Berk - **p.:** Derrick Knight and Partners per conto della « Spastic Society » - **o.:** Gran Bretagna 1965 - **dur.:** 27'.

INDIA

ALL UNDER HEAVEN BY FORCE — **r.:** Zul Vellani - **f.:** operatori di attualità - **m.:** D. Sherali - **p.:** WADIA Movietone - **o.:** India 1964 - **dur.:** 21'.

IRLANDA

RHAPSODY OF A RIVER — **r.:** Louis Marcus - **f.:** Robert Monks - **m.:** Sean O' Reade - **p.:** Gael-Linn - **o.:** Irlanda 1964 - **dur.:** 21'.

ISRAELE

SHAAR HAGAI — **r.:** David Greenberg - **o.:** Israele 1964 - **dur.:** 15'.

BY THE LIGHT OF CANDLES — **r.:** Al Potashnick - **f.:** Edgar Hirshbain - **p.:** Nehora Film Unit - **o.:** Israele 1965 - **dur.:** 18'.

ITALIA

L'ANTIMIRACOLO — **r.:** Elio Piccon - **sc., f.** e **mo.:** Elio Piccon - **m.:** Carlo Rustichelli - **voce:** Riccardo Cucciolla - **p.:** Lux-Ultra-Vides - **o.:** Italia 1963 - **dur.:** 92'.

LIVING AND GLORIOUS — **r.:** Alfredo Leonardi - **f.:** Roberto Nasso - **m.:** Gelmetti - **voce:** Nando Gazzolo - **p.:** Laboratorio di Ricerche Cinematografiche Nasso - **o.:** Italia 1965 - **int.:** gli attori del « Living Theatre » - **dur.:** 18'.

IL CONSUMO — **r.:** Vittorio Armentano e Agostino Bonomi - **p.:** Giorgio Patara - **o.:** Italia 1965 - **dur.:** 10'.

EFFETA — **r.:** Agostino Di Ciaula - **f.:** Ugo Piccone - **m.:** Franco Potenza - **p.:** Corona Cinematografica - **o.:** Italia 1965 - **dur.:** 10'.

TEREZIN — **r.:** Carlo Di Carlo - **sc.:** Arnošt Lustig - **f.:** Milan Horvatovic - **p.:** Kratky Film - Socotec - **o.:** Italia-Cecoslovacchia 1965 - **dur.:** 30'.

ANTONIO LIGABUE PITTORE — **r.** : Raffaele Andreassi - **f.** : Giuseppe De Mitri - **m.** : Sergio Pagoni - **p.** : C. C. Champion - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 22'.

I FIGLI DELLA SOCIETÀ (1ª puntata) — **r.** : Giuseppe Fina - **f.** : Giuseppe Belloni - **m.** : Franco Potenza - **p.** : R.A.I. Radiotelevisione Italiana - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 53'.

PRIMO PIANO : PHILIPPE PETAIN (Processo a Vichy) — **r.** : Liliana Cavani - **f.** : operatori d'attualità - **p.** : RAI Radiotelevisione Italiana 1965 - **dur.** : 53'.

DOLOMITI PER CINQUE FANCIULLE — **r.** : Rinaldo Dal Fabbro - **t.** : Nino Dal Fabbro - **f.** : Angelo Filippini, Emanuele Piccirilli - **m.** : Franco Potenza - **p.** : Istituto LUCE - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 28'.

GLI UOMINI DEL PETROLIO — **r.** : Gilbert Bovay - **f.** : Massimo Dallamano - **m.** : Egisto Macchi - **v.** : Riccardo Cucciolla - **p.** : E.N.I. - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 35'.

CON IL CUORE FERMO, SICILIA — **r.** : Gianfranco Mingozzi - **t.** : Leonardo Sciascia - **f.** : Ugo Piccone - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Clodio Cinematografica - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 26'.

UNA STORIA COMINCIA — **r.** : Valentino Orsini - **t.** : Filippo Sacchi - **f.** : Mario Volpi - **voce** : Enrico Maria Salerno - **p.** : Italsider - Orsa Film - **o.** : Italia 1965 - **dur.** : 33'.

JUGOSLAVIA

POTECI VODO UZBRDO (t.l. **Acqua, risali il tuo corso**) — **r.** : Zika Ristic - **f.** : Murko Mihajlo - **m.** : canti popolari di Trebidzata - **p.** : Sutjeska Film Sarajevo - **o.** : Jugoslavia 1965 - **dur.** : 15'.

MAROCCO

LE JARDIN DE LOUARDIRI — **r.** e **f.** : André Goldenberg e Josette e Jean-Pierre Pacaly - **m.** : Salah Cherki - **p.** : Goldenberg-Pacaly - **o.** : Marocco 1964 - **dur.** : 26'.

MESSICO

XEKIK — **r.** : Adolfo Garnica - **f.** : Fernando Hernandez Arvizu - **m.** : popolare - **p.** : Producciones Cineamerica S.A. - **o.** : Messico 1965 - **dur.** : 17'.

QUE VIVA LA MUERTE — **r.** : Adolfo Garnica - **f.** : Luis Osorno Barona - **m.** : popolare - **p.** : Producciones Cineamerica S.A. - **o.** : Messico 1965 - **dur.** : 23'.

NORVEGIA

TROMSO — **r.**, **f.** e **p.** : Kjell Fjortoft - **o.** : Norvegia 1964 - **dur.** : 14'.

NUOVA ZELANDA

WAYLEGGO — **r.** : Robert Kingsbury - **f.** : Brian Latham - **m.** : Oswald Cheeseman - **p.** : New Zeland National Film Unit - **o.** : Nuova Zelanda 1964 - **dur.** : 24'.

OLANDA

INTERLUDIUM ELECTRONICUM — **r.** : Hatlung Hoving - **f.** : Pim Heytman - **m.** : G. Bryant - **p.** : Multifilm - Philips - **o.** : Olanda 1965 - **dur.** : 25'.

PAKISTAN

THE PROMISE OF PAKISTAN — **r.** : John Durst - **f.** : D. Ramson, D. J. Williams - **p.** : Rayant Pictures Ltd. - **o.** : Pakistan 1964 - **dur.** : 28'.

POLONIA

PRZEMIANY W STALI (t.l. **La trasformazione dell'acciaio**) — **r.** : Josef Arkusz - **f.** : Witold Powada - **p.** : Studio Film Educativi Lodz - **o.** : Polonia 1964 - **dur.** : 14'.

SUCHY DOK (t.l. **Il cantiere**) — **r.** : Jan Riasser - **f.** : Witold Mickiewicz - **p.** Studio Film Educativi Lodz - **o.** : Polonia 1965 - **dur.** : 10'.

REPUBBLICA ARABA UNITA

IL MIO PAESE — **r.** : Mario F. Russo - **f.** : Romano Federici - **m.** : Soliman Gamil - **p.** : Copro Film (Cairo) - Isotta Film (Roma) - **o.** : R.A.U. 1965 - **dur.** : 37'.

ROMANIA

NOI SO SOARELE (t.l. **Noi e il sole**) — **r.** : Zoltan Terner - **f.** : Wilfred Ott - **p.** : Studi Cinematografici « Sahia » Bucarest - **o.** : Romania 1964 - **dur.** : 16'.

CIUCURENCO — **r.** : Eric Nussbaum - **f.** : C. Ionescu-Tonciu - **m.** : popolare - **p.** : Studi Cinematografici « Sahia » Bucarest - **o.** : Romania 1965 - **dur.** : 14'.

UNGHERIA

HIDROPNEUMATIKUS ASVENYTERMELES (t.l. **Produzione con metodo idropneumatico**) — nessun dato - **o.** : Ungheria 1964 - **dur.** : 18'.

AZ ERDOK KIRALYA (t.l. **Il re della foresta**) — **r.**, **f.** e **sc.** : Imre Schuller - **p.** : Studi Masfilm Budapest - **o.** : Ungheria 1964/65 - **dur.** : 43'.

URSS

ZATKAROVANNYE OSTROVA (t.l. **Le isole incantate**) — **r.** : Aleksandr Zguridi - **f. (Sovcolor)** : N. Iuruskina - **m.** : Bogdan Troziuk - **p.** : Studi Film di Divulgazione Scientifica Mosca - **o.** : URSS 1964 - **dur.** : 90'.

USA

NINE FROM LITTLE ROCK — **p.** : United States Information Agency - **o.** : USA 1964 - **dur.** : 15'.

CONVENTIONS 1964 — **r.**, **sc.** e **mo.** : Terry Sanders - **p.** : Sanders for United States Information Agency - **o.** : USA 1965 - **dur.** : 20'.

RESEARCH PROJECT X-15 — **p.** : N.A.S.A. - **o.** : USA 1965 - **dur.** : 16'.

CLAY OR THE ORIGIN OF SPECIES — **r.** : Eliot Noyes jr. — **p.** : Carpenper Center for the Visual Arts School, Harvard University - **o.** : USA 1965 - **dur.** : 8'.

TIME PIECE — **r.** e **sc.:** Jim Henson - **f.:** Ted Nemeth - **p.:** Muppets Inc. - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 15'.

STUDY IN WET — **r., f.** e **p.:** Homer Groening - **o.:** USA 1964 - **dur.:** 7'.

THE EXISTENTIALIST — **r.:** Leon Prochnik - **f.:** Ed Emshwiller - **p.:** Dynamite Films Inc. - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 10'.

ENTER HAMLET — **dis.:** vari autori - **v.:** Maurice Evans - **p.:** School of Visual Art California - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 6'.

IMPROVISATIONS — **r., p.:** Stephan Sharff - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 8'.

CHILDREN WITHOUT — **r.** e **sc.:** Charles Guggenheim - **p.:** Guggenheim Productions Inc. - **o.:** USA 1964 - **dur.:** 15'.

CASALS CONDUCTS — **r.:** Lawrence Sturhan - **f.:** Richard Shore, Frank Calabria - **p.:** Thalia Films Inc. - **o.:** USA 1964 - **dur.:** 21'.

LET MY PEOPLE GO — **r., sc.:** Marshall Flaum - **f.:** operatori d'attualità - **m.:** Marc Lavry - **p.:** Wolper Productions - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 54'.

A THOUSAND DAYS - A TRIBUTE TO JOHN F. KENNEDY — **r.:** Alan Landsburg - **f.:** operatori attualità - **p.:** Wolper Productions - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 23'.

BREAKING THE HABIT — **r., sc., dis.** e **anim.:** John Korty - **p.:** Korty Film Inc. - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 5'.

THE GREAT MARLIN — **r.:** F. William Bryant jr. - **f.:** Victor Shifren - **m.:** Harry Glass - **p.:** Film Enterprises Inc - **o.:** USA 1964 - **dur.:** 28'.

IT STARTED WITH MUYBRIDGE — **p.:** U. S. Navy Information Service - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 15'.

THE LONGEST BRIDGE — **r.:** Richard Longo - **f.:** Richard e Francis Longo - **p.:** R. e R. Productions - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 8'.

THE ANATOMY OF CINDY FINK — **r.:** Paul Leaf - **sc.:** Barbara Solomon - **f.:** Richard Leacock ed altri - **m.:** Larry Rivers - **p.:** Hazardous Productions - **int.:** i componenti dello « Alfred Leslie Studio » - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 17'.

SEA RIVER — **p.:** U. S. Navy Information Service - **o.:** USA 1965 - **dur.:** 14'.

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

Film per ragazzi: il “Leone” sovietico

di ALBERTO PESCE

A primavera correva voce che a Venezia le due mostre cosiddette « minori », del documentario e del cortometraggio da una parte, del film per ragazzi dall'altra, non si sarebbero organizzate, per quest'anno, date le gravi difficoltà di bilancio. Si prevedeva che il salto di un anno avrebbe permesso di stralciare dal bilancio delle mostre « minori » almeno una dozzina di milioni che avrebbero potuto ossigenare il sangue economicamente leucocitico della mostra d'arte cinematografica. Settimana dopo settimana, il proposito si è però affiochito, e le due mostre « minori » sono sopravvissute, ma in un clima deprimente, quasi funerario, con film pervenuti alla buona, con pochi esperti, pochissimi giornalisti, con alcuni sparuti gruppi di bambini di colonia, con serate quasi carbonare, a luci semispente, e qualche decina di volonterosi spettatori in sala.

Nella fattispecie, la mostra del film per ragazzi è stata ancora più moscia e trascurata delle precedenti edizioni. Certi anni, il festival veneziano del film per ragazzi sembrava un'arena di adulti pronti ad accapigliarsi per stabilire modi, forme, criteri di validità espressiva o morale di un film prodotto o, in ogni caso, adatto alla gioventù. Quest'anno, invece, nessuna baraonda, nessuna mozione, nessun congresso, nessuna « table ronde ». Non ci sono i soldi, è vero, ma forse Venezia è anche un po' stanca di una manifestazione che giunge così importuna, alla previgilia della mostra « grande », in un'ora ferragostana che ammorbidisce gli impegni e tiene lontane tante necessarie (o almeno utili) presenze.

In compenso, si sono visti alcuni buoni film, pochi ma buoni, e ancora migliori se raffrontati ai molti mediocri, e si è avuto modo di confermare alcune impressioni già affiorate nelle valutazioni critiche degli anni scorsi:

1) La Cecoslovacchia si è dimostrata di gran lunga la selezione nazionale più completa e ragguardevole, in ogni campo, nel lungometraggio a soggetto, con *Utek do Vetru* (t.l.: Fuga nel vento) di Václav Taboesky, e nel cinegiornale, con *Radar* di Oldrich Payer, nel cartone animato, con *Vezla Dama Zavazadla* (t.l.: La signora e le sue cianfrusaglie) di Jan Karpas, *Breile* (t.l.: Occhiali) di Zdeněk Smetana, *O Ctverecce a Trojuhelnickovi* (t.l.: Il piccolo quadrato e il piccolo triangolo) di Zdeněk Miler, *Modra Zasterka* (t.l.: Il grembiule azzurro) di Hermina Tyrlová, e nel film a pupazzi, con *Neposluna Pismenla*

(t.l.: Le lettere disubbidienti) di Jaroslav Sramek. I registi boemi hanno dimostrato ancora una volta di saper distendere un soggetto (anche se di poche sequenze) con una arguta, intelligente, coltissima pulitezza di racconto, con una insistenza garbata di motivi graziosi ed eleganti e di gags spiritose, con un'ampia raggiera di interessi e una ricchezza di fantasia, persino sbrigliata, ma non certo gratuita, perché vi è sempre sottesa, a volte appena percettibile, una lezione morale, di ironia contro le classi previlegiate (*Vezla Dama Zavazadla*), di critica contro il culto della personalità (*Brejle*), di invito alla solidarietà amorosa (*O Ctverecce a Trojuhelnickovi, Modra Zasterka*), persino di ammonimento sulla debolezza strutturale del mondo socialista (famiglie, cooperative, polizia, ecc.) attualmente in crisi perché precariamente attorcigliate con ideologie e forme di vita subìte senza convinzione interiore (*Utek do Vetru,* dove in particolare l'obiettivo polemico si ferma su tre ménages familiari troppo difformi dalle attese di dialogo e di amore dell'età adolescente).

2) Idem per la Polonia: c'è la stessa fertilità, la stessa ricchezza fantastica, la stessa poliedricità di interessi verso i generi più diversi, dal documentario didattico, come *Mali technicy* (t.l.: Piccoli tecnici) di Wieslaw Drymer sull'utensileria dei cantieri di costruzione, o come *Osy I Ich Gniazda* (t.l.: La vespa e il suo nido) di Meczylaw Vogt, al disegno animato di gustosissima stilizzazione, come *Piraci Rzeczni* (t.l.: Pirati) di Wladyslaw Nehrebecki sulle avventure del cavaliere azzurro difensore di insetti, piante e fiori, o come *W Murach Klasztoru* (t.l.: Entro le mura del monastero) di Bogdan Nowicki, e ancora dal film a pupazzi, come *Co Wiemy o Krolu Popielu* (t.l.: La storia di re Popielu) di Janina Hartwig su una vecchia leggenda slava di un re divorato dai topi, sino al lungometraggio a soggetto, come *Pigwin* (t.l.: Il pinguino) di Jerzy Stefan Stawinski. Ma, a confronto con quello dei boemi, il discorso critico di fondo appare, generalmente, più denso e greve. Così in *W Murach Klasztoru* lo scherzo sulle persone religiose di autorità è già al limite della barzelletta cattiva, graffiante, laicista, mentre in *Pingwin* il problema della prima esperienza sentimentale di un giovane, pur espresso in un dramma di ricco valore educativo nella prospettiva di una maturazione interiore dell'individuo e di una più equilibrata definizione del suo rapporto con i genitori, tocca momenti di estrema amarezza e disincanto, e cerca un correttivo agli atteggiamenti stereotipi della gioventù, illuminando una ritrosa e patetica introversione del protagonista verso valori di intimità e di sentimento.

3) La Russia invece sta concentrando i suoi sforzi produttivi verso un recupero della favola, di cui, in filigrana, si mettono in rilievo gli aspetti costruttivi ai fini di una vasta educazione popolare. Sia *Morozco* di Aleksandr Rou, un racconto tratto dal folclore russo e incentrato sul destino di un giovane bello e vanitoso e di due ragazze, una buona e graziosa, l'altra capricciosa e brutta, sia poi *Il gatto nero* di Korand, una fiaba realistica in chiave grottesca e con colorazioni sovraccariche di un surrealismo feerico, hanno confermato la tendenza del cinema russo per la gioventù verso il genere favolistico. In particolare, il « Centro cinematografico dei film per la gioventù - Studio centrale " Massimo Gorki " » da ventisette anni insiste su questa strada riproponendo le vecchie leggende slave con film di ampio respiro narrativo e di accurata realizzazione formale, dove un gusto semplice e magico per le istorie avventurose della tradizione locale si rassoda con personaggi apparentemente quotidiani,

sullo sfondo di paesaggi allusivamente reali, acquistando pregnanza e concretezza di visione umana.

4) La fioritura del disegno animato e del film a pupazzi sta epidemicamente diffondendosi in tutta Europa. Mentre però in Occidente li insidia un umorismo sin troppo acuto e sottile, come nel « cartoon » inglese di Teru Murakami e Alan Ball, *Charley,* cinque minuti senza dialogo con una storiella tra un bimbo e il suo gattino, nell'Oriente invece, mestiere, grazia e poesia suggeriscono una animazione a volte sorridente appena, a volte invece patetica, a volte addirittura lirica, con una estrema semplificazione narrativa che si arricchisce in profondità, porgendo ad ogni età, all'infante, all'adolescente, al ragazzo, al giovane, persino all'adulto, le chiavi di una interpretazione sempre più ricca su un piano morale e sociale. Per rendersene conto, basta passare in rassegna la serie, sopraccitata, dei film a pupazzi e dei « cartoons » boemi e polacchi, nonché il breve film a pupazzi del russo Koronal *La ranocchietta cerca il padre.*

A loro confronto, pur con tutto lo scaltro bagaglio tecnico di estrazione e derivazione disneyana, il disegno animato statunitense appare ancora povero, limitandosi tutt'al più a traslitterare nel cartone temi e motivi del normale film a lungometraggio. Così *The Man fron Button Willow* di David Detiege, un racconto sulle avventure di Justin Eagle, agente del governo federale di cento anni fa, resta così dimidiato su due tronconi irreversibili: nella prima parte esso riprende le figurazioni faunistiche e i temi sentimentali del mondo disneyano, nella seconda si accorda ad una diversa tradizione disegnativa e narrativa, con gesta eroiche e avventurose-boriose di riporto fumettistico.

5) Gli Stati Uniti non sembrano deflettere dai propositi didascalici e pragmatistici: ogni film deve insegnare qualcosa, offrire cultura in pillole, presentarsi come capitolo di una utilitaria « enciclopedia del sapere ». Anche quando il film è ricreativo, come in *Le petit marinier* di Marc Breslow e la magia avventurosa sormonta le attese della realtà, le cose, pur al servizio favoloso dell'innocenza, si dispongono scaglionate secondo presunti centri di interesse. Ma gli americani, come del resto i canadesi e qualche volta anche gli inglesi, non indulgono su incantamenti estetizzanti; essi sciorinano i loro 16 mm. per dare un consiglio pratico di varia natura e utilità, sulla lotta contro le malattie veneree, come in *A Quarter Million Teenagers* di R.B. Churchill (U.S.A.), sulla geometricità strutturale del mondo esterno, come in *Discovering Creative Pattern* di John Korty (U.S.A.), sui metodi di lavoro con il gesso per il graffito, la stampa, l'incausto, il batik, ecc., come in *Crayon* di produzione Aci (U.S.A.), sull'utilità e il significato della carta e della corda nella cultura e nell'economia, come in *A Scrap of Paper and a Piece of String* di John Korty (U.S.A.), sull'attivismo scautistico americano, come in *Open Your Eyes* di Madeline Murphy e Mabel Hammersmith (U.S.A.), o ancora sulle forme di vita di uccelli ed animali del parco Algonquin, come in *White Throat* di Dan Gibson (Canada), o sugli aspetti biologici e scientifici dell'acqua, come in *Water in Biology* di David Morphet (Gran Bretagna).

Solo *The Searching Eye* di Saul Bass si solleva dal tono di didascalico culturalismo alla « Reader's Digest », cogliendo con sicuro gusto compositivo e fantasiosa libertà di montaggio, la poliedricità sperimentale del ragazzo di fronte alla realtà apparentemente consueta e in effetti mitica della natura.

6) La Gran Bretagna, con i film della « Children's Film Foundation », continua a rimasticare le stesse formule: una volta c'è di mezzo l'asinello, un'altra il go-kart, quest'anno una locomotiva rubata come in *Runway Railway* di Jan Darnley Smith, o un supermarket da svaligiare, come in *Daylight Robbery* di Michael Truman. Ma il supporto narrativo è sempre lo stesso, tutto azione, avventura, thrilling e magari divertimento, con la finale lezioncina morale dei buoni che trionfano e stornano le mene dei cattivi, in un contesto narrativo formalmente realistico e traslato invece ad una massima, e persino grottesca, rarefazione dalla realtà.

7) L'Italia è rimasta ancora una volta alla finestra a guardare. Non fanno testo né la cinelezione su *L'orecchio* di Giuseppe Meli, né *Okay Sceriffo,* una maldestra cucitura di « caroselli » realizzati da Angio Zane per una nota ditta di insaccati del cremonese. Può essere strano che una cinematografia che maramaldeggia con orgogliosa sicurezza ad ogni festival internazionale, si riduca ad una misera comparsa nei festival dedicati al cinema per la gioventù. Di chi la colpa? Delle insufficienti regolamentazioni legislative? Della carenza di un circuito specializzato? O, piuttosto, di una incapacità di « adeguazione » dell'artista agli interessi, alle esigenze, ai sogni del mondo adolescente?

8) Anche ai nordici manca questa « adeguazione »: si pecca spesso per eccesso di condiscendenza paternalistica (che non è certo « adeguazione ») o di distacco superiore. *Tjorven, Batsman och Moses* (t.l.: Tjorven, il barcaiolo e Mosè) dello svedese Olle Hellbom è un raccontino ricco di bambini e di animali, semplicistico nei fatti, dilettantesco nel ritmo narrativo, come in un filmetto casalingo ad 8 mm., commentato però da una tecnica di fotografia sapiente e prestigiosa, che finisce per rendere più espliciti i difetti strutturali del film. *Modiga Mindre Män* (t.l.: Eroi di mezza misura) dello svedese Leif Krantz ripropone poi gli stereotipi di certa letteratura a fumetti, ma con il sorridente ironico distacco dell'adulto che utilizza schemi di divertimento per adolescenti, ridimensionati in chiave amabilmente satirica.

* * *

Nessuna novità quindi sul fronte della cinematografia per ragazzi, ma piuttosto qualche interrogativo sulle gravi assenze (non certo imputabili a carenza di una produzione specifica) del Giappone anzitutto, dell'India, della Francia, dei paesi ibero-americani. Il problema quindi si restringe ad un giudizio di merito sulla direzione veneziana della mostra del film per ragazzi che abbisognerebbe di una forza e di una autorità autonome, in quanto la rassegna comporta interessi, studi, ricerche, che hanno ben poco a che fare con l'arte cinematografica e si apparentano piuttosto con le scienze pedagogiche, psicologiche, didattiche, morali, sociali, ecc.

Qualunque sia quindi la soluzione salvifica, ciò che importa e si impone oggi è una gestione autonoma nell'ambito della mostra d'arte cinematografica, con una direzione e una organizzazione indipendenti, in modo che gli impegni direzionali, le stesse scelte della commissione di selezione, le convocazioni degli esperti in materia, l'organizzazione di convegni e « table ronde », di giornate

di studio e di incontri a livello scientifico, si possano fare con discernimento e serenità, senza quell'ingorgo e quell'intoppo che sul piano organizzativo la mostra « maggiore » esercita sulle sue stesse filiazioni.

La giuria della XVII[a] Mostra Internazionale del Film per Ragazzi — composta da Aldo Visalberghi (Italia), presidente, Luigi De Santis (Italia), Kurt Goldberger (Cecoslovacchia), Filippo Paolone (Italia), Peggy Miller (Gran Bretagna) — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio Leone di San Marco: *Morozco* (t.l.: Il Mago Gelo) di Aleksandr Rou (U.R.S.S.);

Premio per la migliore interpretazione: « ex-aequo » ai quattro bambini Trudy Moors, Janet Hannington, Kirk Martin, Darryl Read per *Daylight Robbery* di Michael Truman (Gran Bretagna);

Premio Speciale della Giuria: *Modiga mindre man* (t.l.: Eroi di mezza misura) di Leif Kratz (Svezia);

Premi di categoria:

Leone di San Marco: 1) film per l'infanzia: *Snowy Day* di Mal Wittman (U.S.A.); 2) film per la fanciullezza: *Tjorven, Batsman och Moses* (t.l.: Tjorven, il barcaiolo e Mosè) di Olle Hellbom (Svezia); 3) film per l'adolescenza: *The Searching Eye* di Saul Bass (U.S.A.); 4) film a soggetto: *Utek do vetru* (t.l.: La fuga nel vento) di Václav Taborsky (Cecoslovacchia); 5) telefilm: *Charley* di Teru Murakami e Alan Ball (Gran Bretagna).

Targa Leone di San Marco: 1) film ricreativi per l'infanzia: *O civerecce a trojuhelnickovi* (t.l.: Il piccolo quadrato e il piccolo triangolo) di Zdeněk Miler (Cecoslovacchia); 2) film ricreativi per la fanciullezza: *Brejle* (t.l.: Occhiali) di Zdeněk Smetana (Cecoslovacchia); 3) film educativi didattici per la fanciullezza: *Crayon* (t.l.: Pastello) di Stelios Roccos (U.S.A.); 4) film educativi didattici per l'adolescenza: *A Quarter Million Teenagers* di Robert B. Churchill (U.S.A.).

I festival dell'estate

II

Berlino: un passo avanti

Rispetto alle ultime, che in verità erano apparse alquanto deludenti, la quindicesima edizione del Festival internazionale del film di Berlino ha costituito un indubbio passo in avanti. Anche se il Senato della città — preoccupato di salvaguardare il valore politico di una manifestazione sorta nel segno della libertà dell'Occidente, con precise funzioni dimostrative nei confronti del vicinissimo mondo comunista — ha ritenuto di doversi opporre al ventilato progetto di estendere gli inviti della rassegna ai paesi dell'Europa orientale, questo Festival ha potuto offrire ugualmente al suo pubblico una scelta abbastanza rappresentativa, e nell'ambito di essa un gruppetto di opere forse non tutte artisticamente risolte, ma interessanti, indicative dei diversi aspetti della fase di trapasso che il cinema sta oggi attraversando: proteso in una ricerca magari confusa, ma spesso fervida, sincera, di nuovi contenuti, e di nuovi linguaggi per esprimerli.

Si aggiunga che, in coincidenza col trasferimento degli uffici del Festival dalle camere dell'Hôtel Am Zoo, che li ospitava durante il periodo della mostra, alla moderna, definitiva sede dell'« Europa Center », l'iniziativa berlinese ha cercato di rinnovare, almeno in parte, la propria formula: riducendo anzitutto, sull'esempio di Venezia, il numero dei film in concorso, e presentando gli altri, destinati a completare il programma, sotto l'etichetta della « informazione ».

Una giuria meno sensibile al fascino degli intellettualistici capricci godardiani, e più propensa alla cavalleria, che non quella del XV Festival — composta in prevalenza, con l'eccezione del produttore americano Jerry Bresler, di critici e cineasti fra i trenta e i quarant'anni: l'inglese John Gillet, il giapponese Kyushiro Kusa-

kabe, i tedeschi Karena Niehoff, Alexander Kluge, H.J. Pohland, H.D. Roos (nessun italiano: ma, pare, per colpa nostra) — avrebbe probabilmente assegnato l'« orso d'oro » a *Le bonheur,* il seducente apologo a colori di Agnès Varda, anziché a quell'*Alphaville* che ha visto Jean-Luc Godard cimentarsi senza eccessiva convinzione nel genere avveniristico. O anche avrebbe potuto orientarsi, con minor margine d'errore, verso *Charulata,* il delicato racconto dell'indiano Satyajit Ray, se non verso *Repulsion,* l'allucinante film « nero » di Roman Polanski.

Alphaville, (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville) di J. L. Godard (Francia).

Non v'è dubbio, comunque, che, fra le varie nazioni partecipanti alla rassegna, la Francia è quella che nel complesso ha meglio figurato, grazie all'innegabile vitalità che, sia pure entro i limiti ormai noti, continua a palesare la sua agguerrita *nouvelle vague.* In *Alphaville*, ovvero *Une étrange aventure de Lemmy Caution* (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville), Godard riprende e sviluppa i motivi già impostati nell'episodio da lui diretto in *RoGoPaG*, calando il personaggio del popolare agente segreto — affidato all'interprete abituale, Eddie Constantine — in un racconto di fantascienza, il quale intende però superare i limiti propri del genere per trasferirsi su un piano d'impegno culturale, che implica un ironico distacco dalla materia trattata e insieme una dilatazione di essa al fine di adeguarla alle esigenze di un'ambiziosa ricerca di significati.

Ha detto Godard che a questo film egli avrebbe anche potuto dare un altro titolo: « Tarzan contro l'I.B.M. ». L'irresistibile personaggio dalla pistola sempre pronta e dalla spavalda sicurezza di sè vi appare impegnato, infatti, in un'impari lotta — che egli saprà peraltro risolvere a proprio favore: come vuole, al di là di ogni verosimiglianza, la convenzione del lieto fine — contro l'onnipotente, mostruoso, disumano robot da cui risulta dominata ed oppressa la città di Alphaville, popolata d'uomini-formiche, d'uomini cioè che la civiltà delle macchine ha completamente alienato da se stessi, svuotandoli della coscienza, asservendone la volontà, spegnendone la capacità di amare: in un immaginario futuro che per l'autore è già, purtroppo, un reale, concreto, allarmante presente.

Fra una sparatoria e l'altra, secondo il gusto caro a Godard, si filosofeggia, con citazioni da autori diversi (il preferito, stavolta, è il poeta Paul Éluard: *Capitale de la douleur*). Si filosofeggia fin troppo, con le abusatissime voci fuori campo (fra cui prevale quella del robot, penosamente artificiale ed ansimante come la voce di un

laringectomizzato): mentre l'azione, inevitabilmente, ristagna. Lo spettatore finisce col restarne annoiato; né il critico gli saprebbe dar torto. Si tratta pur sempre, ad ogni modo, di un Godard coerente con se stesso, anche se meno brillante, e meno misurato, del consueto. Spiritose invenzioni e caustiche battute non mancano nemmeno in questo film, ancorché affogate in un mare di parole. Da segnalare, al fianco di Constantine, la presenza di Anna Karina, tenera e smarrita quanto occorre nella parte della ragazza che, figlia del principe degli scienziati di Alphaville, accetta di fuggire con Lemmy Caution, suo intrepido liberatore (1).

Le bonheur di A. Varda (Francia).

Più riuscito, a nostro parere, e dunque più meritevole del massimo riconoscimento (ma ha dovuto accontentarsi di un premio speciale), era il tentativo compiuto da Agnès Varda con *Le bonheur*. Già presentato in precedenza al Festival di Pesaro, il nuovo film della autrice di *Cléo de 5 à 7* tratta con letterario distacco, in chiave di favola moderna — filtrando la realtà attraverso uno stile ricco di formali eleganze, dichiaratamente ispirato alla pittura impressionista da un lato, alla candida fotografia dei dilettanti dall'altro — l'antico tema della felicità impossibile, o tutt'al più possibile a prezzo dell'infelicità degli altri (e con l'indispensabile ausilio di una naturale predisposizione, di una felice incoscienza).

Un giovane falegname della *banlieue* parigina, François, è tutto amore per la bionda sartina che è la sua dolcissima sposa, Thérèse, e per i due figlioletti. Casa, laboratorio; laboratorio, casa. E, la domenica, serene gite in campagna, pic-nic sull'erba, teneri amplessi all'ombra delle verdi fronde, mentre i bambini dormono sotto un bianco velo. Una felicità perfetta, si direbbe: in un clima di fresca innocenza animale, da paradiso terrestre. Poi, la tentazione di Adamo: rappresentata da una bionda (e molto simile alla moglie) impiegatina delle poste, Émilie. Senza nulla togliere, almeno apparentemente, a Thérèse, anzi irradiando intorno a sè un sempre più ridondante *bonheur,* François si dona anche all'altra donna, pronta ovviamente a ricambiare le affettuose attenzioni. E trova il fatto così naturale, il giovane falegname, che tenta di spiegarlo alla stessa consorte: « *C'est du bonheur en plus* ... Tu ed io ed i bambini siamo come un campo pieno di meli, un campo ben definito. A un certo punto, io m'accorgo che c'è un melo che è cresciuto fuori dal campo, e che

(1) V. anche giudizio di T. Ranieri in questo stesso fascicolo (festival di Trieste).

fiorisce contemporaneamente a noi. Sono dei fiori in più, delle mele in più, che si aggiungono, capisci? ». La dolce Thérèse capisce così bene l'addizione delle mele, che corra ad annegarsi nel fiume. La idilliaca atmosfera del racconto, qui, sembra spezzarsi. Ma solo per un attimo. Il nostro François è talmente portato alla felicità, che non può certo tardare a consolarsi. Eccolo sposato ad Émilie, infatti; e ricominciano i pic-nic.

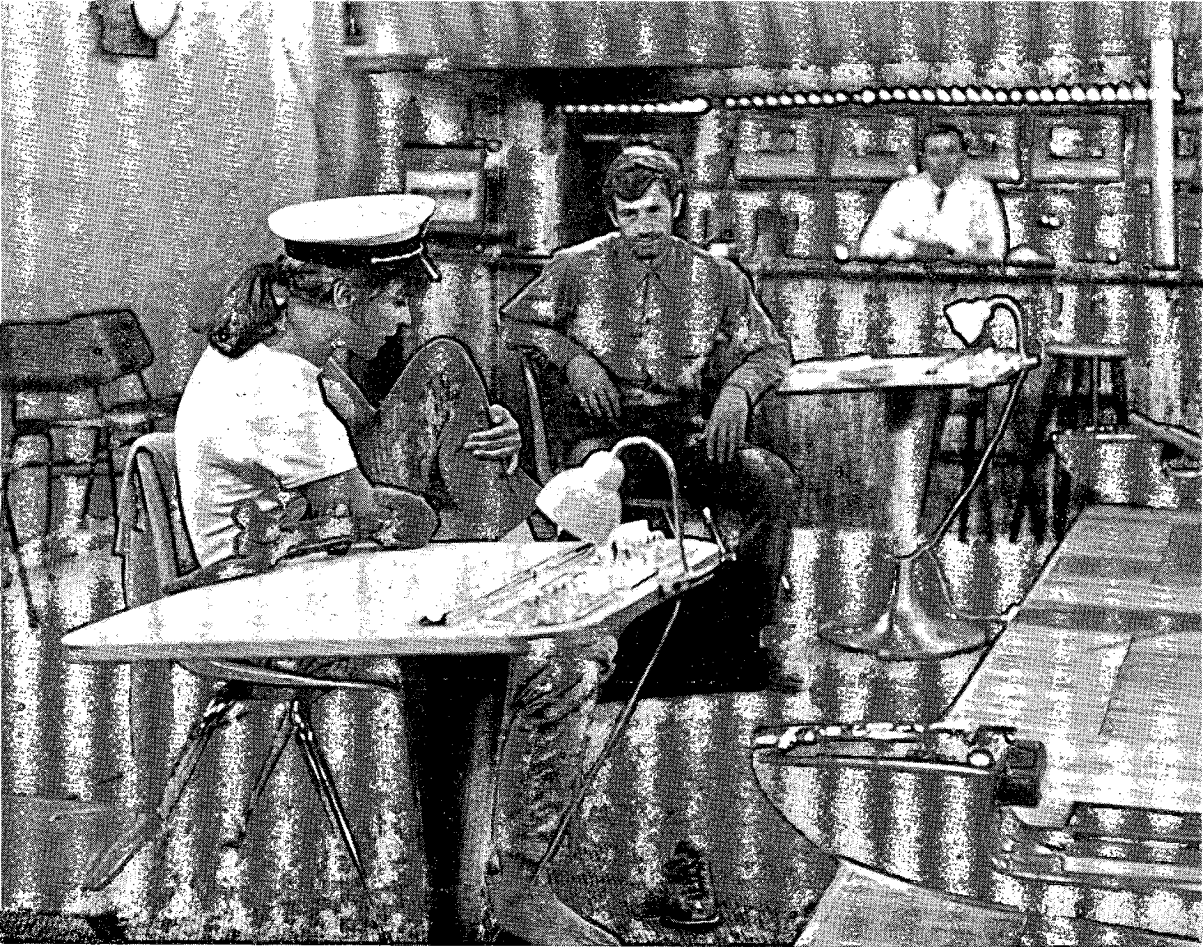
La Varda nega (ma si sa che gli autori sono spesso spergiuri) di aver voluto fare un film a tesi, di aver voluto suggerire una nuova ricetta per la felicità, o sconsigliarne un'altra. *Le bonheur,* dice, è se mai un film sulla « invenzione della morale »: giacché, ad un certo momento, il discorso — qualsiasi discorso — sulla felicità pone, fatalmente, il problema della morale. Ma, le si è obiettato, quando nella pellicola si pone, appunto, il problema morale, scoppia la tragedia. Se ne deve forse dedurre che la morale è per l'autrice la negazione della felicità? La regista nega anche questo: « Anzitutto — è la sua risposta — v'è da dire che la morte, in natura, non è tragedia. E poi, della morte di Thérèse non appare colpevole solo il marito adultero, ma anche la stessa donna, che con incosciente leggerezza abbandona i figlioletti, anziché opporsi, come avrebbe ben potuto fare, alla relazione extra-coniugale del suo François ... ». Dopodiché, s'intende, può venire un sospetto: e cioè che anche la spregiudicata, anticonformista campionessa della *nouvelle vague* abbia finito con lasciar rientrare dalla finestra proprio quell'ossequio alla convenzione, che, impostando il racconto, ella aveva voluto chiaramente buttare fuori dalla porta.

In realtà, la tenue vicenda — così morbida e insieme cinica, così remota ed assorta in quel suo clima di estate opulenta, impressionisticamente sentito e risolto — va presa per ciò che è: poco più che un pretesto, in fondo, un pretesto ricco d'ironici e maligni sottintesi, per un estroso *divertissement,* per un elegante saggio di stile; apprezzabile, bisogna aggiungere, non soltanto per i molteplici succhi che trae da una civilissima tradizione culturale, ma anche e soprattutto per le sue rare qualità figurative, per lo spirito di ardimentosa emulazione con cui l'ex operatrice Varda, usando accortamente il colore, vi si spinge a gareggiare con Renoir (anzi *coi* Renoir, padre e figlio, il pittore e il regista, dei due *Déjeuner sur l'herbe*), con Manet e Coubert e Monet e Van Gogh e Rousseau « il Doganiere » ... (Assai meno della fotografia, viceversa, ci persuade il commento musicale: anche quando si tratta di Mozart, via, il troppo stroppia).

Venezia '65:
Il leone di Visconti

Da *Vaghe stelle dell'Orsa...* di Luchino Visconti, premiato col « Leone d'oro ». (*Claudia Cardinale*).

(*A sinistra*): Da *Lasky jedne plavovlasky* (t.l.: Gli amori di una bionda) del giovane regista cecoslovacco Miloš Forman. (*Hana Brejchová*).

(*A destra*): Da *Good Times, Wonderful Times* dell'americano Lionel Rogosin, realizzato in Gran Bretagna. - (*Sotto*): Dal sovietico *Vernost* (t.l.: Fedeltà) dell'esordiente Todorovskij, premio « Opera prima ».

(*Sopra*): Da *Pierrot le fou* del francese Jean-Luc Godard, liberamente ispirato al « giallo » americano « Obsession » (t.it.: « Ti amo, però ») di Lionel White. (*Anna Karina, Jean-Paul Belmondo*).

(*A destra*): Da *Mickey One* dell'americano Arthur Penn. (*Warren Beatty*).

Da *Ho vent'anni* (t.l.) del sovietico Marlin Kutziev, film già conosciuto come *La barriera di Il'ic* e oggetto di vivaci polemiche in patria.

I film fuori concorso

Da *E venne un uomo* che l'italiano Ermanno Olmi ha tratto dal « Giornale dell'anima » di Papa Giovanni XXIII. (*Rod Steiger*).

(*Sopra*): Da *Gertrud* del danese Carl Theodor Dreyer, ispirato al dramma di Hjalmar Söderberg. (*Nina Pens Rode*)

(*Sopra*): Da *7 uomini d'oro,* « giallo » ironico dell'italiano Marco Vicario. (*Gastone Moschin, Gabriele Tinti, Manuel Zarzo*).

(*A destra*): Da *La vieille dame indigne,* opera prima del francese René Allio, ispirata a Brecht. (*Sylvie*).

La sezione informativa

(*In alto*): Da *Domingo a tarde* (t.l.: Domenica pomeriggio) del portoghese Antonio De Macedo, tratto dal romanzo di Fernando Namora. (*Rui de Carvalho*). - (*Qui sopra*): Da *Salto,* scritto e diretto dal polacco Tadeusz Konwicki.

Mingozzi Leone di S. Marco per il documentario

Da *Con il cuore fermo, Sicilia,* il cortometraggio con cui Gianfranco Mingozzi, ex-allievo del C.S.C., ha vinto il Gran Premio « Leone di San Marco » per il documentario.

Tradizionale d'impianto e di fattura, viceversa, il terzo film presentato dalla Francia: il *Thomas l'imposteur* di Georges Franju. Accurato, decoroso, ma statico, frammentario, pesantemente vincolato al testo da cui deriva (l'omonimo romanzo di Jean Cocteau), propone il ritratto di un avventuroso sedicenne il quale, fingendosi nipote di un celebre generale per poter partecipare come ufficiale alla guerra del 1914-18, resta prigioniero e vittima della sua menzogna, finché incontra prematura morte sul campo dell'onore. L'autore della nobile versione cinematografica della *Thérèse Desqueyroux* di Mauriac si conferma qui un colto, forbito, diligente ma piuttosto fiacco e scolorito traduttore di opere letterarie. Accanto ad Emmanuèlle Riva, impegnata in una parte che non offre certo alla sua consumatissima arte d'attrice le occasioni del personaggio di Teresa Desqueyroux, recitano correttamente Jean Servais ed il giovane Fabrice Rouleau.

Thomas l'imposteur di G. Franju (Francia).

Dopo la Francia, volendo fare una graduatoria dei pesi che più si sono distinti al Festival berlinese, metteremmo la Gran Bretagna e l'India, gli Stati Uniti e la Svezia. L'Inghilterra ha fatto colpo con un film dalla sorprendente veemenza di linguaggio, *Repulsion* (premio speciale della giuria), dovuto al virtuosistico talento di Roman Polanski, il regista polacco che si segnalò con *Il coltello nell'acqua*. La « repulsione » di cui si tratta è quella che prova per gli uomini una giovane, introversa *manicure*, Carol, a causa di un trauma psichico subìto in tenera età, allorché venne brutalmente violentata da uno stretto congiunto. Il giorno in cui Helen, la sorella maggiore — che è invece donna di appetiti sani, ancorché troppo rumorosi (qui, nel sonorizzare i suoi amplessi, il regista ha manifestamente esagerato, oltrepassando i limiti del buon gusto) — il giorno in cui Helen, dicevamo, la lascia sola per compiere con l'amico un viaggio di piacere, la povera Carol definitivamente impazzisce: vittima dei suoi incubi deliranti, uccide dapprima il giovanotto che le fa la corte, poi il portiere del palazzo, e forse continuerebbe ancora, se la sorella non si decidesse a rientrare.

Repulsion di R. Polanski (G.B).

Siamo, ovviamente, dinanzi ad un film « sgradevole », che agli spettatori sensibili fa storcere spesso lo sguardo dallo schermo, come si è notato a Berlino, fra mormorii d'insofferenza e frasi d'ironica riprovazione. Ma, dal momento che anche i film sgradevoli hanno, almeno fra gli adulti, il loro diritto di cittadinanza, bisogna riconoscere che l'abilissimo Polanski ha diretto questa repulsiva *Repulsion* con acuta, pregnante incisività di linguaggio, mostrando di aver ap-

preso a dovere non solo la lezione di specialisti del genere quali Hitchcock o Clouzot, ma ancor più quella di Buñuel. Francesi le attrici: Catherine Deneuve, eccellente protagonista, e Yvonne Fourneaux. Inglesi gli attori: Ian Hendry, John Fraser, Patrick Wymark.

Charulata di S. Ray (India).

Interessanti, sia pure in diversa misura, i due film giuntici dall'India: *Charulata* di Satyajit Ray (« orso d'argento » per la migliore regia) e *Shakespeare-Wallah* (t.l.: Compagnia scespiriana) dell'americano James Ivory. Derivato da un romanzo di Tagore, *Charulata* è un film che rende onore alla già collaudata fama dell'autore de *L'invitto* e de *Il mondo di Apu*. Con penetrante finezza d'indagine psicologica, discrezione di toni, minuziosa cura nella ricostruzione ambientale, Ray descrive il momento di crisi che viene a colpire Charu, giovane e colta signora afflitta dalla solitudine — nella Calcutta del 1880 — allorché, trascurata da un marito giornalista, affettuoso sì, ma troppo assorbito e distratto dalla passione politica, si lascia a poco a poco trasportare verso il fratello di lui, un poeta naturalmente più vicino alla sua sensibilità, e meglio portato a comprendere le sue segrete aspirazioni letterarie.

Il film risulta alquanto lento nel ritmo, com'è proprio della tradizione orientale, e non esce in fondo dai limiti di una sia pur nobilissima maniera. Ma può vantare al suo attivo sequenze di una rara, seducente squisitezza, che confermano la particolare sensibilità di Ray: come quella iniziale, che illumina la noia di Charu mostrando la donna nell'atto di spiare col binocolo, dalle chiuse imposte, ignoti passanti, e poi, con le stesse lenti, l'assorto marito; o quella in cui, dondolandosi sull'altalena al canto di una malinconica nenia, la dama solitaria ora scopre ad una finestra una madre col bambino in braccio — nostalgia d'affetti non avuti — ora il giovane cognato intento a scrivere nel giardino — ansia confusa di nuovi affetti —; o, ancora, la scena, immersa in una raccolta atmosfera, del dialogo risolutivo fra i due fratelli, nella tipografia del giornale.

Shakespeare-Wallah (t. l.: compagnia scespiriana) di J. Ivory (India).

Fra gli attori, tutti perfettamente intonati ai personaggi, si distingue per bravura e bellezza Madhabi Mukherji. A lei però la giuria ha preferito, per il premio alla migliore attrice, un'altra indiana (di sangue misto): Madhur Jaffrey, una delle interpreti del film di produzione indo-statunitense *Shakespeare-Wallah*. Film singolare: che in forme piuttosto ingenue e velleitarie, anche se non prive di un loro carattere, di una loro carica di suggestione, narra le vicende di una *troupe* di attori inglesi, i quali continuano a recitar Shakespeare, con sempre minore successo, per le città dell'India: affron-

tando così, con una sorta di malinconica grazia, di accorata consapevolezza, il problema del decadere della cultura britannica nel grande paese che ad essa, pure, fu e rimane tanto debitore.

Cat Ballou. di E. Silverstein (U.S.A.).

Un solo film da Hollywood: ma scelto bene. *Cat Ballou* è infatti un « western » a colori realizzato con molto spirito, in chiave di allegra parodia. Sceneggiato da Walter Newman e Frank Pierson (menzione speciale della giuria), diretto da Elliot Silverstein, interpretato da una fresca, spigliata Jane Fonda e da uno strepitoso Lee Marvin (« orso d'argento » per il miglior attore), abile fino al limite dell'istrionismo nella caratterizzazione del personaggio di un vecchio, alcoolizzato, ma indomabile *killer,* il film è piaciuto per il garbo e la vivacità con cui racconta — nei modi di una ballata popolare, spartita e cadenzata dai *couplets* di una coppia di girovaghi menestrelli (l'un d'essi è il compianto Nat « King » Cole) — la storia di Catherine, detta Cat, Ballou, una graziosa quanto dinamica maestrina che, per vendicare la morte del padre agricoltore, nel Wyoming 1894, organizza una curiosa banda e ne guida le mirabolanti imprese, non senza correre dappresso il rischio di finire sulla forca. Ilare caricatura, scintillante arguzia e maliziosa inventiva si mescolano agli ingredienti tradizionali del genere western, animandoli di nuova vita. Peccato soltanto che il tono non riesca a mantenersi ugualmente sostenuto lungo tutto l'arco della narrazione: cadute di ritmo e segni di stanchezza sciupano un poco la riuscita dell'ingegnoso esperimento. Un pezzo di bravura: la cerimonia dell'abbigliamento del *killer* Lee Marvin prima dello scontro decisivo, che ricalca beffardemente quella della vestizione del torero per il combattimento nell'arena.

Kungsleden (t. l.: La via reale) di G. Höglund e *Kärlek '65* (t. l.: Amore '65) di Bo Widerberg (Svezia):

Con *Kungsleden* (t.l.: La via reale) di Gunnar Höglund — un *thriller* romantico che tenta di sposare Hitchcock a Resnais, ripercorrendo le vie del cinema della memoria aperte da *L'anno scorso a Marienbad* — e con *Kärlek 65* (t.l.: Amore '65) di Bo Widerberg — indagine sul mondo privato di un regista doppiamente in crisi: nel campo degli affetti non meno che in quello dell'ispirazione — la cinematografia svedese ha portato nuove prove del suo coraggio e della sua spregiudicatezza nel trattare i temi del rapporto fra i sessi, e dei turbamenti, delle difficoltà, dei drammi che ne segnano la storia quotidiana. Dalla Danimarca è venuta la sorridente cronaca delle schermaglie amorose d'una giovane coppia: *To* (t.l.: Due) di Palle Kjärulff-Schmidt.

To (t. l.: Due di P. Kiärulff-Schmidt (Danimarca).

Una bella grinta di G. Montaldo (Italia).

L'Italia si è limitata a passare la mano. Il tentativo, peraltro non disprezzabile, compiuto da Giuliano Montaldo con *Una bella grinta* non ha certo permesso di distruggere l'impressione che il nostro cinema debba ancora superare il suo momento di stanchezza. Ambientato in una Bologna abbastanza diversa dalle immagini convenzionali che lo schermo suole darci di questa città, il film del regista genovese vuol essere il realistico, polemico ritratto di un piccolo imprenditore di estrazione campagnola, Ettore Zambrini, colto nel critico frangente in cui la recessione economica sembra frustare il suo sforzo di estendere, attraverso la costruzione di un nuovo stabilimento lungo l'Autostrada del Sole, la propria industria tessile, mentre la rivolta di una giovane moglie delusa minaccia — ed è una crisi che si aggiunge all'altra crisi — il suo stesso matrimonio. Uomo di sodi appetiti e di caparbia volontà, pronto a porre al servizio della sua brama di possesso qualsiasi mezzo gli venga suggerito da un'istintiva astuzia, da una rozza quanto naturale violenza, Ettore Zambrini finirà col trionfare d'ogni ostacolo: avrà la sua fabbrica, grazie ad uno stratagemma che, sfiorando l'illecito, gli consentirà di evitare il fallimento; e riavrà pure la moglie, dopo averne eliminato fisicamente l'amante, con un delitto destinato a rimanere — contro le regole consuete del cinema, se non della realtà — completamente impunito.

Si tratta, in sostanza, di due film in uno: non certo perfettamente saldati fra loro. Il « giallo » s'inserisce a fatica nella cornice dell'inchiesta sociologica: sa di espediente commerciale. L'ambientazione rivela il gusto attento, preciso del cineasta di formazione documentaristica; e non privo di un suo grezzo rilievo appare il personaggio del protagonista, al quale l'autore guarda con un sentimento di odio-amore, con un atteggiamento di riprovazione morale che però non esclude un fondo di sia pur sgomenta ammirazione: ben assecondato da un Renato Salvatori che qui si mostra impegnato fino al massimo delle sue risorse. Eccessivo rimane il peso drammatico di cui si è voluto caricare l'epilogo di questa che aspira ad essere una possibile, anzi addirittura tipica storia bolognese. Non sono i soggetti che con tanta voracità si rimpinzano di tagliatelle, e con tanta foga fanno all'amore, non sono loro, diremmo, quelli che freddamente premeditano e ancor più freddamente eseguono i « delitti perfetti » ...

Dal mondo di lingua iberica, tre film di generoso impegno, che in nome della bontà delle loro intenzioni si fanno in parte perdonare

i congeniti difetti dell'ingenuità e della retorica. Il brasiliano *Vereda da salvaçâo* (t.l.: Via della salvezza), diretto da quell'Anselmo Duarte che con *La parola data* vinse tre anni fa il Festival di Cannes, appare troppo debitore, per poter vivere di vita propria, al testo teatrale di Jorge de Andrade da cui deriva. Declamato ed urlato dal principio alla fine, riaffronta con appassionata irruenza e fervido impegno realistico (senza riuscire, tuttavia, a rinnovarlo) il tema del fanatismo religioso, quale poteva (o può ancora?) divampare in certe remote, miserabili comunità di contadini dell'immenso Brasile. Un invasato che si crede un Cristo redivivo sulla terra, investito della missione di mondare i suoi simili dal peccato originale, trascina gran parte dei compaesani ad uccidere, dapprima, innocenti fanciulli, nei quali vede l'immagine di tale peccato; ad immolarsi poi essi stessi, per ansia di cielo, sotto i colpi di fucile di una collettività che solo così pensa di poter ristabilire l'ordine turbato.

Vereda da salvaçâo (t. l.: Via della salvezza) di A. Duarte (Brasile).

Non privo d'interesse il *Pajarito Gomez,* ovvero *Una vida feliz,* dell'argentino Rodolfo Kuhn: indagine alquanto fragile, ma sincera nel suo sarcasmo, sul moderno fenomeno dell'industria della canzone. Ne è protagonista un « idolo » del twist, destinato a prematura morte: personaggio reso con sobrietà d'accenti da un attore di origine italiana, Hector Pellegrini. Più debole *El arte de vivir* dello spagnolo Julio Diamante: amaro racconto sul non inedito argomento del giovane borghese che lascia la fidanzata d'umile condizione per convolare ad opportunistiche nozze con una fanciulla del suo ceto.

Pajarito Gomez di R. Kuhn (Argentfna).

El arte de vivir di J. Diamante (Spagna).

Dal Giappone, una deludente pellicola firmata da K. Wakamatsu: *Kake no nakano himegeto* (t.l.: Storie viste dietro i muri), che sotto le false apparenze dell'opera *engagée* contrabbanda sconcertanti esempi di sadismo, torbide scene di delirante violenza e pornografica crudezza. Pretenzioso ed inutile, per concludere questa rassegna dei film presentati in concorso al XV Festival di Berlino, il tedesco *Wälsungenblut,* che Rolf Thiele ha tratto da Thomas Mann, reputandosi evidentemente uno specialista per il fatto di aver già tradotto (un po' meglio) il *Tonio Kröger.*

Kake no nakano himegeto di K. Wakamatsu (Giappone).

Wälsungenblut di R. Thiele (Germania).

Degli otto lungometraggi esposti nella sezione informativa, i più pregevoli sono sembrati gli inglesi *The Knack* di Richard Lester, vincitore dell'ultimo Festival di Cannes, e *90 Degrees in the Shade,* storia di un triste, drammatico conflitto fra femminili generosità e maschili egoismi, diretta con esperto mestiere dal cecoslovacco Jiří Weiss e interpretato da una sensibilissima Anne Heywood. Non privo di spunti intelligenti, ma, nel complesso, disuguale, capriccioso

La sezione informativa.

e gratuito si è rivelato il film scelto per l'inaugurazione della mostra, *Paris vu par ...* (registi dei sei episodi: Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch). Da segnalare, per lo scrupolo di onestà e per il desiderio di comprensione che lo animano, spingendolo spesso sul terreno di una sincera autocritica, il documentario svizzero *Siamo italiani,* dove A. J. Seiler e R. Gnant indagano la condizione dei nostri emigrati in terra elvetica. Restano da citare, come film di cui si sarebbe anche potuto fare a meno senza eccessivo danno, *Sallah* dell'israeliano Ephraim Kishon, *Amanita Pestilens* del canadese René Bonnière, *Klänningen* dello svedese Vilgot Sjöman e *Das Haus in der Karpfengasse* del tedesco Kurt Hoffmann. Accurata infine, la scelta dei cortometraggi (fra i quali vogliamo ricordare almeno il più curioso, *The Railrodder* del canadese Gerald Potterton: una pantomima a colori, realizzata nello stile delle vecchie « comiche », con Buster Keaton per protagonista); e ben organizzata, come sempre, la mostra retrospettiva, la quale, dedicata quest'anno al cinema tedesco del ventennio 1913-1932, ha anticipato molti dei film che dovevano poi ritrovarsi nell'analoga retrospettiva della rassegna veneziana.

DARIO ZANELLI

La Giuria del XV Festival Internazionale del Film di Berlino — composta da John Gillet (Gran Bretagna), presidente, Jerry Brasler (U.S.A.), Alexander Kluge (Germania occ.), Kyushiro Kusakabe (Giappone), Karena Niehoff (Germania occ.), Hans Jurgen Polhand (Germania occ.), Hans Dieter Roos (Germania occ.) — ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO: *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville) di Jean-Luc Godard (Francia);

ORSO D'ARGENTO: a) *Le bonheur* di Agnès Varda (Francia); b) *Repulsion* di Roman Polanski (G.B.);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE REGIA: Satyajit Ray (India) per *Charulata* (t.l.: La donna solitaria);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Madhur Jaffrey (India) per *Shakespeare-Wallah* (t.l.: Compagnia shakespeariana);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Lee Marvin (U.S.A.) per *Cat Ballou*;

MENZIONE SPECIALE: Walter Newman e Frank Pierson, sceneggiatori di *Cat Ballou* (U.S.A.).

* * *

Le altre giurie non ufficiali hanno così assegnato i rispettivi premi:

PREMIO FIPRESCI (Federazione Internaz. Stampa Cinematografica): *Repulsion*; menzione speciale: *Karlek 65* di Bo Widerberg (Svezia);

PREMIO UNICRIT (Unione Internaz. Critica Cinematografica): *90 Degrees in the Shade* di Jiří Weiss (Gran Bretagna);

PREMIO O.C.I.C. (Ufficio Cattolico Internaz. del Cinema): *Charulata*;

PREMIO INTERFILM (organizz. cinematografica protestante): *Le bonheur.*

Trieste: rassegna utile con qualche incertezza

« Fantascienza moderna nei più svariati, attuali aspetti, da quello della *visionaria del futuro,* alla filosofia dell'uomo di domani, dagli aspetti più tecnologici, a quelli di indirizzo metafisico ». È il quadro del festival di Trieste giunto alla terza edizione, come lo traccia in prefazione il catalogo edito per la circostanza, ed è un programma ordinato. Esso rinuncia a priori all'esigente « purismo » che aveva circondato — dichiaratamente o meno — la nascita della manifestazione triestina, il suo primo caratterizzarsi; prende atto di un eclettismo che se non era nei propositi degli organizzatori continua però, disinvoltamente, nelle opere e negli autori; accantona o scansa abilmente l'impegno — rivelatosi assai più arduo del previsto — di tracciare i confini precisi del genere e del fenomeno trovandogli una definizione indiscutibile, un modello ideale e una pietra di paragone assoluta. Intende lasciare ai film l'ultima parola e le estreme responsabilità in merito; ai film e al pubblico che li esamina. Come festival non è almeno per ora così forte e autorevole da dettare indirizzi nuovi o da circoscrivere una materia di portata tanto vasta. Può

registrarne gli sviluppi man mano che si verificano, indicare i motivi più salienti e ricorrenti, mettere a portata di mano alcuni saggi « storici » del passato, agevolare la critica nel compito di approfondire l'analisi. Quest'attività pratica non c'è dubbio che Trieste l'abbia svolta lodevolmente anche nell'edizione 1965.

La rassegna si è aperta e chiusa tuttavia con degli spiragli di incertezza che spettatori e critici hanno colto all'unisono. Vi sono state delle generosità eccessive nella scelta dei film, delle serate di puro ripiego, delle falle tamponate alla disperata, una elasticità di giudizio in fin dei conti controproducente: il bello e il brutto a contatto così stretto che, come accade, è poi sempre il primo a rimetterci mentre il brutto resta allegramente brutto. Questi scarti sono stati palesi. È il pericolo cui vanno incontro i festival troppo ospitali.

La questione è questa. La rassegna di Trieste è nata da una felice idea ma i film venuti dopo hanno tradito l'idea, anziché corroborarla. Hanno collaborato poco. Il festival è vago perché i film di fantascienza sono vaghi. Dà sintomi di debolezza perché la fantascienza al cinema si è messa a sedere, esita a prender partito, insiste sulle posizioni di ieri: eccezion fatta per il filone laterale della cosiddetta fantapolitica della quale diremo più tardi. Mentre le Gemini continuano a partire e Marte è fotografato e si esplora l'altra faccia della Luna, la fantasia che dovrebbe precorrere queste realtà è ferma filosoficamente e ideologicamente alle allegorie morbose della grande paura: non il rischio calcolato dell'assalto allo spazio, ma l'irrazionale Terrore del Castigo. È una narrativa che esercita ancora qualche fascino al cinema, ma nessuno può più sostenere che è questo il film sul nostro domani, ciò di cui l'uomo moderno necessita come accompagnamento e mezzo di dibattito nei problemi che investono il suo futuro.

Eppure la massima parte dei film veduti a Trieste s'impernia su questo tipo d'avventura. Ora attuato massicciamente nell'orrido folcloristico dei giapponesi — l'era atomica ci invia dallo spazio polipi bianchi affamati di carbonio — ora allusivamente satireggiato nel cortometraggio italiano *Invasione,* ora astutamente romanticizzato da Godard in *Alphaville,* che pure è il pezzo migliore del festival. *La brûlure de mille soleils* di Pierre Kast è straordinariamente bello nelle sue figure, ma la libertà degli spazi serve al malinconico navigatore solo come languida occasione di mortificare ancor più

La brûlure de mille soleils di P. Kast (Francia).

la sua tristezza amorosa. Nei pianeti ove sbarca trova ulteriori frustrazioni erotiche e bellezze non avvicinabili, sicché la morale potrebbe essere sempre quella del ben terrestre eroe di McCoy « Facevo meglio a restarmene a casa mia ». Arretrati sul piano tecnologico e scientifico di fronte agli abitatori degli altri mondi, gli eroi del film di fantascienza si muovono sempre con il panico di essere divorati, combusti, robotizzati, subliminati, negativizzati; e pretendono di bilanciare questa angoscia con un umanesimo stracco e puramente conclamato, che assume non di rado accenti reazionari. È da osservare che la SF dell'Occidente e quella dell'Oriente spesso si equivalgono in tali constatazioni. Lasciamo fuori dal discorso per ora *Visage perdu* (il film cecoslovacco è stato proiettato a Trieste con il titolo francese) che sta a sé, meglio ancora non fa fantascienza da qualunque parte lo si rigiri: ma il cortometraggio rumeno *Viaggio immaginario* di Mircea Popesco prospetta appunto, in chiave idilliaco-favolistica, il conflitto tra fantascienza « visionaria » e fantascienza tecnologica nel dialogo tra uno scrittore avvenirista e uno scienziato a proposito di un ipotetico viaggio di una astronave. Lo scrittore ricama, lo scienziato teorizza: nel frattempo al viaggiatore e alla viaggiatrice dell'astronave nasce un bambino « forse portatore », dice la presentazione scritta del film, « di un nuovo messaggio di umanità ». La storiella è raccontata con grazia, ma non è solo il tifoso di *science-fiction* a irritarsi. Anche lo spettatore comune avverte che questo concetto di discussione sul futuro è in realtà un modo di tornare indietro, e di aggirare le curiosità autentiche con sorprese false. Il film polacco *Gdzie jestes Luizo?* di Janusz Kubik non s'allontana molto dai medesimi interessi, anzi va guardato come il capovolgimento di *La brûlure de mille soleils* (anche uscendo dal dominio fantascientifico è facile scorgere nel cinema di Polonia l'imitazione. A Erydan, una donna, chiamata Luisa, offre a tre esemplari terrestri di partire con lei per una stella dove godranno della perfezione spirituale e dell'immortalità. Due fuggono subito, atterriti. Il terzo, un giovane sentimentale, accetterebbe solo perché innamorato di Luisa, infischiandosene delle straordinarie prerogative degli abitanti di Erydan. Ma la paura frena anche lui. Scappa e chiede aiuto alla polizia. Luisa deve disintegrarlo per portarlo via con sé. L'amore, suggeriscono insieme Kubik e Pierre Kast, farà girare il mondo, ma è un pessimo propellente spaziale.

Viaggio immaginario di M. Popesco (Romania).

Gdzie jestes Luizo? di J. Kubik (Polonia).

Alphaville (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville) di J. L. Godard (Francia).

Alphaville (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville) è a sua volta un film d'amore, che per sostenersi come tale deve assumere un atteggiamento anti-fantascientifico. Il futuro è alienazione, dice Godard; per ritrovare i gesti e le parole della comunicabilità, per sgelare la bellezza, bisogna tornare indietro. Tornare indietro con violenza. In *Alphaville* noi assistiamo a una fuga dalla fantascienza, con Eddie Constantine che abbatte gli avversari robotizzati a colpi di judo, e li uccide con due rivoltelle contemporaneamente, affinché Anna Karina — « condizionata » dalle macchine del professor von Braun — possa pronunciare la parola Amore. È la continuazione del lontano *Il mondo nuovo* nel film *RoGoPaG,* dove Alexandra Stewart diceva *Io ti ex-amo*; è il salvataggio da quella fredda apocalisse. Qui, con galanteria tutta intellettuale, e con pervicace orgoglio autobiografico, Godard elogia l'amore come situazione d'immobilità e forse s'illude di fare un film veramente all'avanguardia, mentre verso i « mondi nuovi » non riesce che a mostrare il suo intimo disprezzo. Come dice bene Fabio Venturin nel fascicolo del Cuc Trieste dedicato a Godard (marzo 1965, n. 43) « ... con *Il nuovo mondo* » (e ora, aggiungiamo noi, più chiaramente con *Alphaville*) « si ha la più tipica espressione di un mondo borghese per il quale il futuro appare incomprensibile, o meglio il futuro non è mai tale perché l'atemporalità diviene ormai dimensione esatta di chi presuppone una perfetta astoricità ». Aggiungiamo che con beffarda intuizione il regista ha voluto per la parte del distruttore di Alphaville un eroe borghese e fascistico, il Lemmy Caution di Eddie Constantine, sottolineandone crudamente la vecchiezza dei tratti: molti giornalisti hanno scritto da Trieste che Constantine era fuori ruolo, ma proprio questo brutale effetto di contrasto era ciò che Godard si proponeva: meglio le vecchie maschere delle vecchie convenzioni che gli occhi aperti sul futuro.

Per ciò che dice *Alphaville,* film antipatico e maligno nelle sue tardive tenerezze, non meritava un premio, specialmente ad un festival di fantascenza. C'è il *come* un film si esprime, che conta pure qualcosa. Nella boscaglia della rassegna triestina Godard faceva — bisogna ammetterlo — l'effetto di una quercia. Stile e perizia cinematografica in *Alphaville* non mancano. Discendono, si sa, dall'accurato inventario di intere cineteche e dell'opera omnia di registi quali Welles, Hitchcock, Losey. Ma tanta assiduità dà pure qualche

frutto sul piano della rappresentazione. Vediamo la disinvoltura di certe sequenze come i due interrogatori di Constantine da parte del robot, il superamento aristocratico della formula James Bond, una Anna Karina che si muove in mezzo a congegni come un'apparizione alla Louise Brooks, l'impiego di Akim Tamiroff più wellesiano che nei film di Welles (la scena della morte è ripensata sul modello di *Touch of Evil,* L'infernale Quinlan, 1957) (1).

La *Brûlure de mille soleils* era il secondo film della selezione francese. Un cortometraggio a disegni e pitture animate, di gusto raffinato, e in qualche momento smarrito per la sua stessa eleganza. Figurazioni tanto sontuose sembrano promettere sempre con prodigalità, e pare che vogliano far fiorire un'idea per ogni colore. Poi al momento di raccontare, tengono a fatica il passo dell'immagine.

Abbiamo detto di cosa si tratta; un *playboy* del futuro si annoia sulla sua astronave privata, finché non applica al motore un dispositivo che gli consente di partire verso altri pianeti sconosciuti. Là dove infine sbarca, s'innamora di una giovane bellissima donna. Anche lei lo ama, si direbbe, ma qualcosa si frappone alla loro felicità: delle presenze misteriose che il terrestre non riesce a identificare. In esse c'è il segreto del film, come pure in un amabile gatto che vorrebbe aiutare il protagonista a comprendere, ma non ci riesce: perché l'astronauta innamorato continua a attribuire alla sua eroina — che non è una creatura umana — i sentimenti e la linea di condotta, la struttura sessuale, degli umani. Grave errore, perché l'amata ha otto sessi. Il *playboy* riparte con la sua visione e la sua delusione. Il gatto strizza l'occhio.

Molto o poco? Molto da vedere, fino a esserne frastornati. Poco da capire o da meditare, all'infuori della maliziosa moraletta che è ricoperta, occorre aggiungere, da fitti strati simbolici. Ma forse anche l'autore le annette scarsa importanza, invaghito com'è, chiaramente, dal mobile gioco delle forme e dei colori.

Frankenstein Meets the Space Monster di R. Gaffney (U.S.A.).

Gli Stati Uniti avevano la rappresentativa più numerosa, ma hanno dato le cose più degne di attenzione nella retrospettiva. Il film in concorso, intitolato *Frankenstein Meets the Space Monster,* non fa che sommare due personaggi tradizionali dell' *horror* americano armandoli l'uno contro l'altro, come fanno i nostri produttori fantabiblici da quando un Maciste solo non basta più: Maciste contro

(1) V. anche giudizio di D. Zanelli in questo stesso fascicolo (festival di Berlino).

Ursus, Sansone, ecc. Il Frankenstein è un astro-robot con fattezze umane, usato dalla NASA nel quadro delle sue ricerche spaziali: durante il suo volo incontra gli abitanti di un altro pianeta, comandato da una feroce principessa, e nella lotta egli viene sfigurato e danneggiato nelle apparecchiature elettroniche. Si trasforma così in un mostro incontrollabile, contro il quale viene usato il mostro spaziale Mull. Il duello finisce con la morte di entrambi, ma intanto il Frankenstein americano ha ristabilito i contatti con i bombardieri USA che intervengono vittoriosamente: con questo ultimo gesto e con la morte ha riscattato i crimini commessi.

Il soggetto commenta da sé solo il film, e esaurisce l'argomento perché non vi sono in questo mediocrissimo prodotto di Robert Gaffney appigli di sorta per un approfondimento critico. Per fortuna gli Stati Uniti riprendono quota con i cortometraggi, dove troviamo *The Birds, Destination Man* e *The Story of a Writer*. Il primo, brevissimo (poche inquadrature), simboleggia il terrore della minaccia atomica: bambini che giocano, il bagliore della bomba, un volo di uccelli. Fa pensare alle ultime inquadrature di un bel film fantapolitico di Sidney Lumet: *Fail Safe* (A prova di errore, 1964), al momento dello sgancio dell'atomica su New York. *Destination Man* ha avuto una menzione speciale della giuria ed è squisitamente tecnologico. Gli riconosciamo una notevole esperienza nel campo della informazione filmata e niente di più. La menzione (e magari il premio) l'avremmo spostato a *The Story of a Writer*, in cui Terry Sanders commenta la vita e l'opera del romanziere di fantascienza Ray Bradbury con spiccato gusto personale e usando da conoscitore la tecnica d'inchiesta.

Cortometraggi americani.

Invasione di C. Bazzoni (Italia).

Il premio è toccato invece a *Invasione* di Camillo Bazzoni. Siamo lieti, naturalmente, che l'Italia, ancora alla periferia del cinema di *science-fiction,* abbia partecipato stavolta con positivi risultati. Ma *Invasione* è già *suspense* fuori tema, se vogliamo, o meglio un piccolo grottesco (il film è un cortometraggio) ambientato in un paese di fantasia: un'altra Alphaville, grosso modo, che condiziona e incorpora i suoi abitanti robotizzandoli, appiattendoli tutti dietro un paio di definitive lenti nere. Chi si oppone al livellamento — che coinvolge clero, esercito, finanza, polizia — è un nemico da eliminare. Il protagonista del film si oppone. La conclusione lascia intendere che la sua sorte è segnata.

Diretto con buon senso di ritmo e di immagini, *Invasione* non è parabola gran che nuova. Da Buzzati a Hitchcock ai rinoceronti ione-

schiani, questo « ultimo uomo » che si rifiuta all'inghiottimento è una faccia conosciuta. Forse gli nuoce anche il simbolo degli occhiali neri, il più abusato in questo genere di sensazionalismi. Da Clouzot e Godard al volgare Vampiro del pianeta Rosso (in un film di Corman che figurava nella retrospettiva triestina) è un gran traffico di occhiali da spiaggia; non si spaventa più nessuno.

Invasione era il solo film italiano in gara. Ma citeremo anche il documentario triestino di Italo Soncini dedicato proprio al festival della fantascienza, *I giorni dei mostri e delle astronavi*. Girato nell'estate dell'anno scorso, durante la seconda edizione della rassegna, registra alcune interviste a personalità del cinema internazionale e della cultura presenti a Trieste in quell'occasione e si diffonde in note umoristiche e di costume.

I giorni dei mostri e delle astronavi di I. Soncini (Italia).

La Gran Bretagna è verso il fondo dell'elenco. Ci spiace dirne male perché è una cinematografia cui la fantascienza deve qualcosa, non fosse altro per *The Damned* di Joseph Losey (1962) che ha dominato la prima edizione di questo stesso festival. Ma le due opere di Freddie Francis presentate ora sono due sonnolente favole che di terrificante hanno solo il titolo: *Doctor Terror's House of Horrors* e *The Skull*. Esprimeremo una sommessa preferenza per la prima, che è una specie di antologia di credenze mostruose, esposta da un macabro personaggio ai suoi compagni di viaggio durante una nottata in treno. A tutti egli legge il destino attraverso un mazzo di carte: chi avrà a che fare con un lupo mannaro, chi si vedrà preda di rampicanti mostruosi tra le pareti della sua stessa casa, chi proverà la vendetta dei Voodoo afrocubani, chi combatterà con una fantasmagorica mano mozza come ai tempi dei film espressionisti tedeschi, chi infine incapperà nell'inevitabile donna vampiro. Gli episodi sono sommariamente svolti, con istrionismo saccente e pedante. Ma il più convincente da un punto di vista fantascientifico ci sembra *The Creeping Vines,* sulle piante diaboliche, mentre l'ultimo, *Vampire,* serba almeno un risvolto umoristico al finale. L'altro film, *The Skull,* pare costruito con gli scampoli del primo e in certo senso è così, giacché i due film provengono dalla stessa casa produttrice e annoverano gli stessi collaboratori a tutti i livelli, oltre che lo stesso regista. Francis, come molti direttori inglesi, viene dalla fotografia (*Room at the Top,* La strada dei quartieri alti, 1959; *Sons and Lovers,* Figli e amanti, id.) e in quel campo ha dato prova di una encomiabile penetrazione realistica. Qui non è altro che un giocherellone. Lo soccorre fino a un certo punto il contributo di due attori esper-

Doctor Terror's House of Horrors di F. Francis (G. B.).

The Skull di F. Francis (G.B.).

tissimi della materia: Christopher Lee e Peter Cushing. Ma anch'essi appaiono qui stranamente abulici e, Lee, in *The Skull,* fa una breve apparizione di pura cortesia. Resta l'apporto scenografico e il colore, impiegati con discrezione. Ma i due film tutto sommato sono le presenze più stonate e gratuite del festival. Consci di ciò, e di trovarsi con tutt'e due i piedi fuori dell'uscio della fantascienza, i produttori e i critici inglesi presenti a Trieste hanno tenuto delle conferenze stampa e pubblicato delle relazioni in cui si afferma ripetutamente che film sulla demonologia e sulla metafisica hanno pieno diritto di cittadinanza in rassegne del genere, in quanto « l'unica regola della fantascienza è quella di non averne alcuna ... poiché i limiti della materia sono talmente ampi da essere praticamente inesistenti ». Siamo anche noi d'accordo, ripetiamo, sull'allargamento della visuale. Ma dichiarazioni come quelle di cui sopra risultano certo più dannose alla rassegna di Trieste della visione di un brutto film.

Visage perdu di P. Hobl (Cecoslovacchia).

Nell'Europa Orientale figurerebbe ancora il nominato *Visage perdu* di Pavel Hobl. Torniamo di nuovo all'interminabile gioco del dentro e fuori. *Visage perdu* è fantascienza o non lo è? Per noi non lo è. Vediamo, è vero, un'operazione chirurgica con asporto del volto di un uomo, e successiva applicazione sul volto di un uomo diverso, con conseguente scambio di personalità e molti equivoci paradossali. Ma gli intenti della vicenda mirano a una critica sociale pienamente terrestre, e a un divertente doppio gioco ideologico, in cui hanno campo di sbizzarrirsi gli umori dei giovani arrabbiati di Praga, un temperamento registico nutrito di gusto e di stile, e un attor comico piuttosto bravo (Fred Delmas). È tutto un rincorrersi di guardie e ladri, di sgualdrine e di santoni, di medici e di malati: una *Dreigroschenoper* meno filtrata, più popolaresca, e forse meno in ritardo di quanto si potrebbe supporre, con qualche accenno di *The Whole Town's Talking* (Tutta la città ne parla) di John Ford. Una gradevole confusione, in ogni caso. E infatti il film a Trieste è piaciuto al di là dell'aspettativa. È probabile che con una traduzione simultanea dei dialoghi più completa e precisa, l'accoglienza sarebbe stata ancora migliore e il primo premio ad *Alphaville* sarebbe stato seriamente pregiudicato.

Uchu daikaju dogora di I. Honda (Giappone).

Del giapponese *Uchu Daikaju Dogora* di Inoshiro Honda non c'è nulla da dire che non sia stato detto per i precedenti film fantascientifici dello stesso regista, che sono ormai molti: e Trieste gli anni passati ne ha fornito altri esempi. Restano due pellicole presentate

fuori concorso: *Siavacch a Persepoli* (Iran) e *The Curse of the Fly* (Gran Bretagna) entrambe riservate alla sola stampa. A tutto disdoro della fantascienza inglese, ancora una volta l'attenzione maggiore si è rivolta al giovane film iraniano di Feidoun Rahnena: che, di nuovo, di fantascienza non si occupa affatto, ma in compenso invoglia a un giudizio incoraggiante per quella complicata buona volontà di cui dà prova, e che tira in ballo senza esitare, audacemente, la *vague* francese e il Libro dei Re, i secoli e l'autocritica, le pietre millenarie e le *équipes* cinematografiche internazionali che vi si aggirano spensierate. E fa un film dentro il film, cioè mette in discussione il mito, con un entusiasmo dal quale non è giusto disgiungersi. In *Siavacch a Persepolis* diverse cose sono eccessivamente giovani, naturalmente; ma tutte sono portate nel calderone del dibattito, nulla è tassativo, tutto possibile.

Siavacch a Persepoli di F. Rahena (Iran).

The Curse of the Fly di Don Sharp è la terza avventura della serie della « Mosca », già nota agli appassionati del genere: il primo episodio era in *The Fly* (L'esperimento del dottor K, 1958) il sesonco in *Return of the Fly* (La vendetta del dottor K, 1959). Qui Brian Donlevy prende il posto di Vincent Price e gli esperimenti sulla « trasmissione della materia » continuano, ma un incidente provoca, come le altre volte, nefaste conseguenze. Il film è nettamente più povero di fantasia degli altri due e le sue orripillanti metamorfosi uomo-mosca scadono ormai nel ridicolo.

The Curse of the Fly di D. Sharp (G. B.).

Dove i film nuovi stentavano a dire cose nuove, i vecchi della retrospettiva hanno donato al pubblico più di un momento di meraviglia. Si è riesumato ad esempio un decano della fantascienza spettacolare hollywoodiana, *The Lost World* (Un mondo perduto, 1925) di Harry O. Hoyt, con attori allora popolarissimi come Wallace Beery (il professor Challenge) o Lewis Stone (Sir John Roxton, l'esploratore). Del film sono stati proiettati solo alcuni rulli, tanto per dare un'idea del soggetto: ma si son potute rivedere le lotte tra animali antidiluviani, che ne erano la gran risorsa spettacolare, e un brano del drammatico finale: il brontosauro ferito, catturato nella giungla brasiliana, viene portato a Londra ma qui spezza le sbarre della gigantesca gabbia e fugge spargendo il terrore, finché precipita nel Tamigi. Della sequenza si ricorderà pochi anni dopo *King Kong* (id., 1933) che termina allo stesso modo, con il mostro in libertà per le strade di New York.

The Lost World (Un mondo perduto) di H. O. Hoyt (U.S.A.).

Un ritorno gentile e senza mostri: *Berkeley Square* (La strana realtà di Peter Standish, 1933) di Frank Lloyd, con Leslie Howard.

Berkeley Square (La strana real-

tà di Peter Standish) di F. Lloyd (U.S.A.),

Anche qui si discorre di una romantica trasmigrazione d'anime, una evasione cara alle scrittrice vittoriane: lo spazio è cielo, la morte è perfezione. Girato a Hollywood, il film si permette sul tema alcune disgressioni meno lievi, aggressivamente umoristiche: ma giova dire che per una volta questi arbitrii non recano danno al film. Al contrario. Il giovane americano che dal 1933 è sbalzato un secolo avanti, nella vecchia casa magica di Berkeley Square a Londra, è raffigurato dall'inglese puro Howard con una dovizia e un'alternanza di toni veramente inimitabile. E tutta la parte sentimentale della vicenda, quella Heather Angel da medaglione, quei londinesi in parrucca che sentono parlare, strabiliati, di macchine che volano e di libertà dei negri, compongono un quadro ancora molto suggestivo. Davanti a *Berkeley Square*, piccolo classico dimenticato (e il miglior film di Frank Lloyd) la disputa su ciò che è fantascienza potrebbe a buon diritto ricominciare con rinnovati argomenti. Ma stavolta la mettiamo a tacere e ci diciamo grati a chi ha pensato a includere il film in una rassegna che non ha altri saggi più preziosi. Una sottosezione della retrospettiva prevedeva alcuni film utopistici. Lo stesso *Berkeley Square* è stato iscritto sotto questa giurisdizione, con molta fatica, e *She* (La donna eterna, 1935) di Irving Pichel e Lansing C. Holden, che poteva abitarci più legittimamente, è venuto a mancare all'ultimo momento. L'unico rappresentante della categoria rimane dunque il celebrato *Lost Horizon* (Orizzonte perduto, 1937) di Frank Capra.

Lost Horizon (Orizzonte perduto) di F. Capra (U.S.A.).

Inutile soffermarsi su *Lost Horizon,* film che la critica ha sistemato da tempo e nel quale Capra ha preso a modello del paradiso terrestre di Shangri-La la scenotecnica della Hollywood di allora, con il suo mastodontico cattivo gusto. Se mai può essere considerato ancora interessante la verifica che il regista non si è affatto dipartito per la circostanza dal suo abituale mondo americano, paradigmatico, astratto fanciullesco. Sotto sotto è sempre lo stesso mondo, e il Vecchio della Montagna appartiene ai picchiatelli di Nonno Vanderhof in *You Can't Take It with You* (L'eterna illusione, 1938), solo che le montagne del Tibet lo hanno reso più rigido e sentenzioso. Nel cuore di New York i matti Vanderhof sostengono più gaiamente i postulati della stessa utopia, « divertirsi moltissimo, avere tempo per tutto, andare ogni tanto allo zoo ... ». Ma è una utopia aperta ai pericoli della gratuita evasione e contiene i germi di rischiose rinunzie. Ecco il vero limite che adesso a distanza di tempo possiamo cogliere più chiaramente in *Lost Horizon*: ingenua

e irrazionale socialità, il modo di non cogliere il passo dei tempi, l'impulso di nascondersi nella spensieratezza di pochi per non dover rispondere dell'infelicità di molti. Non il viaggio verso qualche cosa ma la fuga da qualche cosa.

Con l'edizione americana del film si è avuto modo di vederne il finale integrale, sempre ridotto nelle diverse uscite italiane. Si ricorderà che in queste il protagonista Ronald Colman, colto dalla bufera dopo aver abbandonato Shangri-La, assiste alla morte del fratello e dei portatori travolti dalla valanga, e poi solo ritorna indietro e viene riaccolto nella città felice. Il finale originale non muta le ultime inquadrature, ma lascia intercorrere un anno tra la partenza e il ritorno. Colman dopo la sciagura è salvato da alcuni pastori e restituito alla civiltà. Per lo choc ha perduto la memoria. Vive così in una clinica di Londra finché un giorno misteriosamente fugge e non se ne hanno più notizie. Qui ci si ricollega con il finale che conosciamo, con l'eroe spossato sulla neve dinanzi agli ingressi di Shangri-La.

Superman's Peril di T. Carr. (U.S.A.).

Se *Lost Horizon,* eccetto che per questa curiosità di dettaglio (d'altronde senza rilevanza) è film sin troppo conosciuto, la retrospettiva nascondeva il suo colpo di sorpresa proprio in un'opera di apparenza volgare ma assolutamente nuova per l'Italia: *Superman's Peril* di Thomas Carr. Questo titolo le dev'essere stato affibbiato successivamente, ad opera del noleggio: perché in realtà si tratta di tre *shorts* (tre rulli ciascuno) realizzati per la televisione americana, e di soggetto diverso, appartenenti alla serie *The Adventures of Superman,* ora cuciti insieme alla meglio con lo scopo di raggiungere il metraggio di un normale spettacolo cinematografico.

Il personaggio di Superman appartiene al mondo dei *comics* degli anni trenta ed è stato originariamente creato dal disegnatore Jerry Siegel su un soggetto di Joe Schuster a sua volta ispirato al romanzo *Gladiator* di Philip Wylie (quest'ultimo venne filmato nel 1938 da Edgar Sedgwick, interprete il comico Joe E. Brown; titolo italiano *Eroe per forza*). È il simbolo della forza fisica indissolubilmente legata alla generosità. Invincibile, immortale, capace di volare senz'ali e di mutare sembianze a piacimento, Superman del pianeta Krypton indirizza questi poteri soltanto a scopi benefici. Generalmente non uccide, le sue sono spedizioni con finale burlesco o moralistico com'è nella tradizione dell'eroe per ragazzi; e il suo costume da battaglia partecipa pure dell'iconografia infantile, con il manto

verde e la calzamaglia che ne fa per metà un acrobata da circo e per metà un mago.

Il Superman della TV americana che qui ritroviamo nell'adattamento cinematografico fu l'attore Georges Reeves (morto da qualche anno); scialbo attore, neppur molto prestante, una specie di Elvis Presley senza chitarra. Prima di diventare popolarissimo in questo favoloso personaggio apparve in diversi film, persino in *Gone with the Wind* (Via col vento, 1939) di Fleming. Come Superman il suo *cliché* è quello del presunto debole, il più consono alla psicologia dello spettatore medio: anche nelle tre storielle vedute a Trieste egli si maschera sotto le spoglie del giornalista Clark Kent del *Daily Planet,* un bonaccione inoffensivo tenuto da superiori e colleghi in reputazione di babbeo. Ma quando quei colleghi sono in pericolo, Superman cambia panni e atteggiamento, si toglie gli occhiali e il suo pugno fa volare i nemici attraverso le pareti che si sfondano. I tre *shorts* cui ci riferiamo raccontano, nell'ordine, il suo intervento contro il capitano Barbanera che su una nave pirata esercita il traffico dei gioielli rubati; il salvataggio di un poliziotto privato alle prese con una gang; e — sempre più difficile — la lotta contro uno scienziato pazzo al servizio della malavita. Lo scienziato, che vergogna, è italiano. Ed è un furbo di tre cotte perché per la prima volta Superman si trova ridotto a mal partito. Infatti lo scienziato criminale ha scoperto il tallone d'Achille dell'uomo volante: a contatto di un frammento di kryptonite pura (un metallo proveniente dal pianeta cui appartiene) Superman perde tutte le sue prodigiose facoltà. Sta per soccombere e il film finisce a posizioni invertite: sono gli amici giornalisti a dargli una mano, senza di che le gesta di Superman si concluderebbero lì poco gloriosamente.

I filmetti sono rozzi e nessuno vuole sostenere il contrario. I trucchi ottici dozzinali, il protagonista insufficiente, la tecnica arretrata di quarant'anni. Ma non mancano i frammenti curiosi o addirittura divertenti, sicché possiamo dire che la proiezione è stata seguita con un minimo di profitto. Sui *comics* americani filmati non avevamo molte notizie dirette, e qui ci troviamo dinanzi a un esemplare tipicissimo. C'è sempre la formula alla *western* che funziona sul fondo, e l'irrazionalità più franca domina le trovate sensazionali. Non una spiegazione parascientifica, neppure abbozzata. La parte amorosa sfiorata, differita da un episodio all'altro, grazie alla pazienza della protagonista femminile che deve cedere il passo ogni volta a nuove complicazioni poliziesco-avventurose (è, per fare un

confronto meno bizzarro di quanto sembri, la posizione di Della Street nei confronti di Perry Mason nella serie TV che seguiamo anche in Italia). Nel campo dell'avventura vera e propria, sempre presente un fondo nazionalistico: i nemici sono in gran parte stranieri, anche quelli di cui è incerta la provenienza paiono celare tenebrose mene politiche. Mentre Superman è in ogni caso il campione del buon nome d'America. Sostiene « la vedova, l'orfano e il governo degli Stati Uniti » (l'argomento è sviluppato brillantemente nel saggio sul *serial* dei *Cahiers du Cinéma* 1956, nn. 58-59-60).

Le vere trovate nel *Superman* scaturiscono da dove uno meno se le aspetta: dal dialogo dei personaggi minori, dal piglio caricaturale con cui sono ritratti determinati ambienti (la redazione del giornale), da improvvisi capricci parodistici, che sembrerebbero estemporanei tanto sono staccati dal tono generale della vicenda, e quasi rubati al dominio del protagonista assoluto. Vediamo nel secondo episodio di *Superman's Peril* un attore di second'ordine, del quale ignoriamo persino il nome, uscire all'improvviso in una riuscitissima imitazione di Humphrey Bogart nel suo ruolo ideale di detective privato: dall'impermeabile alla grinta al gergo, tutto un numero di abilità che nessuno spettatore in sala poteva prevedere. Poi subito il lazzo e l'attore tornano insieme nell'ombra.

I film della retrospettiva fin qui citati sono effettivamente « retrospettivi » e quale per un motivo quale per un altro meritevoli del ripescaggio. Gli altri che seguono, invece, non fanno pensare che a un frettoloso lavoro riempitivo. Visti e stravisti anche di recente, servono se mai a sottolineare come la fantascienza cinematografica del 1950 sia ancora quella più in auge: con i mostri, i vampiri e i dischi volanti. *The Thing* (La « cosa » da un altro mondo, 1951) potrebbe essere già un classico: i giapponesi, se non gli americani stessi, lo rifanno di continuo anche oggi. È caduta per fortuna, nel frattempo, almeno la penosa patina meccarthista che attualmente riesce solo a marcarne il lato più risibile. Girato all'acme della caccia alle streghe, *The Thing* bolla a sangue non solo le severe esigenze della scienza (quattro caporali dell'Air Force si sostituiscono agli studiosi nell'affrontare armi alla mano il visitatore astrale) ma ogni colpevole pacifismo (lo scienziato che vuol trattare con la Cosa ne è la prima vittima) e la minima mancanza di sorveglianza attiva da parte del cittadino americano. Forsennatamente il film si chiude con l'appello *Watch the Skies! Everybody!* lanciato da un rappresentante della stampa. Ed è a credere che non si riferisca alle navi-

The Thing (La « cosa » da un altro mondo) di C. Nyby (U.S.A.).

celle marziane la frenetica esortazione. *The Thing* comunque si emancipa da queste sciocchezze nella sua prima parte, quella specificamente aviatoria e avventurosa, dove il senso del volo così radicato nel cinema di Howard Hawks trova ottime manifestazioni. Hawks è il produttore del film, il regista è Christian Nyby. Ma si può ritenere una volta tanto che la ricca personalità del produttore abbia beneficamente influenzato la modesta tecnica del regista.

It Came from Outer Space (Destinazione Terra) di J. Arnold (U.S.A.)

Ray Bradbury è implicato in *It Came from Outer Space* (Destinazione terra, 1953) ma il suo prestigio non solleva il film, che si prescrive limiti puramente notativi, elementari, pencolando così in maniera paurosa sul ridicolo: quei visitatori spaziali che possono impadronirsi a volontà dell'involucro corporeo di qualsiasi essere umano, ma che per ripartire con il loro disco volante abbisognano di cavi e attrezzi in dotazione a ogni terrestre aggiustatore di linee telefoniche, muovono al riso. Neppure giova alla pellicola di Jack Arnold l'essere stata realizzata all'epoca degli sciagurati esperimenti tridimensionali (e destinata quindi a un pubblico munito di appositi occhiali a filtri polarizzati): le meteore e gli altri oggetti violentemente scagliati dallo schermo verso lo spettatore, ora scaricati del loro effetto, provocano solo un moto di fastidio.

Not of This Earth (Il vampiro del pianeta rosso) di R. Corman (U.S.A.).

Del 1957 è *Not of This Earth* (Il vampiro del pianeta rosso) di un regista che vanta molti estimatori, Roger Corman. È il vampirismo innestato sul tronco della fantascienza: Marte, secondo i soggettisti del film, è popolato di infiniti Dracula minacciati da anemia collettiva. Allo scopo di riprendere energia i marziani scendono ad attingere sangue fresco da noi sulla terra. Per sgominarci posseggono la forza distruggitrice dei loro occhi — occhi bianchi, capaci di uccidere un terrestre al primo sguardo, di forare vetri e pareti; e quindi li nascondono dietro spesse lenti nere speciali — ma a loro volta diventano vulnerabilissimi se sottoposti a un forte rumore. Il messaggero che vediamo nel film fa qualche vittima, poi è scoperto e ucciso. Mentre i due innamorati scampati al vampiro si scambiano il bacio finale, un altro arriva dal fondo della strada, con occhiali neri e valigetta: Roger Corman non ama il lieto fine. In maniera più grossolana è la chiusa di *Invasion of the Body Snatchers* (L'invasione degli ultracorpi, 1956) di Don Siegel, sulla inarrestabilità di una marcia che può essere anche una persuasione, un'idea. Una corrispondenza politica si può individuare anche qui, volendo, ma senza la goffaggine delle crociate di MacCarthy.

Invasion of the Body Snatchers (Invasione degli ultracorpi) di D. Siegel (U.S.A.).

The Alligator People (Uomini coccodrillo) di R. Del Ruth (U.S.A.).

The Alligator People (Uomini coccodrillo, 1959) è il più brutto saggio della retrospettiva, un film di mostriciattoli. Esso circola ancora, d'altro canto, nei cinema di periferia. Non si vede la ragione di toglierlo da quell'ambito e di trasferirlo sia pure per un attimo in un raduno di specialisti e nell'ambito di una « selezione ».

Con i film abbiamo terminato. Il resoconto può aver dato un'idea del livello medio della rassegna e occorrerebbe ora esprimere qualche proposta affinché tale livello salga ragionevolmente negli anni a venire. Ma il materiale cinematografico necessario al miglioramento esiste? Forse no. In questo la mostra di Trieste ha dato probabilmente ragguagli attendibili e aggiornati: i film di fantascienza sono così, i recenti somigliano ai vecchi. Valga per tutti l'esempio di *Frankenstein Meets the Space Monster* che sembra girato quindici anni fa. I migliori fuggono per la tangente alla loro definizione di categoria, e tendono sempre più a una caratterizzazione antieroica e ideologica. Più d'una volta i film di Trieste ci hanno indotto a pensare che la fantapolitica stia incamerando e assorbendo la fantascienza comune: la fantapolitica ha avuto film assai migliori in un lasso di tempo alquanto più ristretto, e possiede il vantaggio di chiamare quasi sempre con i loro precisi nomi terrestri le nostre paure del domani. Come la psicanalisi insegna, nominare le nostre angosce — conoscerle e chiamarle per nome — è il primo procedimento curativo. Lo spazio è là e aspetta; ma i problemi enormi da risolvere domani, prestissimo, stanno qui tutti sul pianeta Terra. Quindi la fantascienza più progredita, più realisticamente e drammaticamente stimolante, è quella che dagli altri mondi ci riporta al nostro: non viceversa. Il viaggio incognito da intraprendere è un viaggio vicino. Altrimenti sarà inutile spingere l'immaginazione verso le più remote galassie: ogni film, ogni soggetto ci darà l'impressione di un ritardo estremo, nient'altro.

Non siamo tra quelli che a Trieste sostenevano la presenza della vera *science-fiction* solo nell'*Eclisse* di Antonioni o in *Marienbad* di Resnais, eccetera. Ma siamo persuasi che per conferire una necessaria maggiore elasticità ai limiti della rassegna, l'ingresso in forze della fantapolitica sia da favorire al massimo. È un campo nel quale diversi registi lavorano, e non dovrebbe essere impossibile una scelta l'estate ventura; comunque anche la ripresa di determinate opere già vedute — o più lontane nel passato — a nostro avviso servirebbe. Forrest Ackerman, che nel suo intervento triestino ha citato Fritz Lang come un precursore della fantascienza

pura non solo per *Metropolis* (id., 1925) o *Die Frau im Mond* (Una donna nella luna, 1929) ma anche per *Die Nibelungen* (I Nibelunghi, 1923-24), ha però omesso un piccolo ma brillante saggio del regista in campo fantapolitico: *Man Hunt* (Duello mortale, 1941). Vogliamo dire che le curiosità in una rassegna del genere non farebbero difetto.

Naturalmente la fantascienza come tale dovrebbe continuare a presentare a Trieste i suoi prodotti più recenti, grazie a tempestivi contatti internazionali. È peccato per esempio che *Le ciel sur la tête* di Yves Ciampi, apprezzato a Mosca, non abbia fatto una sosta in una mostra specializzata; e che *Ladybug* (1964) o *The Sons of the Damned* (La stirpe dei dannati, 1964) non siano stati richiesti al momento giusto.

Quanto alla retrospettiva il discorso è diverso. Se i film vicini a noi sono già difficili a reperire, quelli del passato sono già stati praticamente esauriti nelle tre annate del festival triestino: quelli disponibili, diciamo, poiché è inutile frugare tra le cose andate al macero tra le quali tante ancora ne sarebbero uscite, che avrebbero potuto gioiosamente sorprendere il pubblico giovane. Pensiamo in particolare al grazioso *Just Imagine* (I prodigi del duemila, 1931) di David Butler, con El Brendel, Maureen O'Sullivan e Mischa Auer, e al malizioso *It's Great to Be Alive* (L'ultimo Adamo, 1933) di Alfred Werker, con Raoul Roulen, Gloria Stuart e Edna May Oliver: due garbatissimi saggi di fantascienza umoristica. Quindi, nelle edizioni future della rassegna, proporremmo di mettere da parte la retrospettiva (un lavoro che diverrebbe più faticoso da un anno all'altro) e di dividere invece il programma in due sezioni. Il pomeriggio, al posto delle retrospettive, la fantascienza per così dire tradizionale, quei supplementi che Trieste — a quanto visto finora — non osa scartare perché pensa di equilibrare le minime qualità artistiche di dati prodotti con una maggiore e quindi più importante partecipazione di bandiere: le cellule lattiginose e i funghi glutinosi di Inoshiro Honda, i film americani di categoria B, gli inglesi paratelevisivi ecc. La sera i film d'impegno, non esitando ad includervi qualche esemplare di fantascienza sofisticata, qualche ripresa di grossa portata, le eccentricità di Pierre Kast, un bel documentario scientifico sulle ultime imprese spaziali e così via. Ecco che in tal modo la mostra triestina non rinuncerebbe a una certa larghezza di vedute al momento delle ammissioni, ma opererebbe all'interno del programma una seconda selezione più restrit-

tiva, o meglio di più specifica distribuzione specialistica. Un lavoro, per dirla tutta, del quale già si sarebbe sentito il bisogno.

Ultimo suggerimento. Una rivista che ci duole abbia cessato le pubblicazioni, « Cinema Domani » di Torino, il periodico che più diligentemente e metodicamente si occupava dei problemi della fantascienza in rapporto al cinema, ha raccolto circa due anni orsono nel corso d'una serie di interviste con scrittori specializzati un elenco di definizioni della *science-fiction,* tutte molto polemiche e intelligenti, non di rado in contrasto l'una con l'altra ma proprio per questo più interessati. Ogni definizione, poiché veniva da un competente e da un appassionato, costituiva una vera « testata » per un determinato tipo di narrazione fantascientifica, un titolo per uno studio da approfondire. La rassegna di Trieste potrebbe offrire l'occasione di approfondimento: ogni serata con una definizione diversa, presa da quel referendum e applicata ad un film adatto. E le proiezioni seguite, s'intende, dall'indispensabile commento critico o discusse a fine ciclo in una tavola rotonda. Quello che preme è che il festival non veda aggravarsi la sua anemia, come il vampiro del Pianeta Rosso. È nato da una buona idea, ciò che non tutti i festival del cinema possono dire: altre idee devono ora sostenerlo. L'affluenza e la validità dei film dipendono molto da queste idee. Occorre motivare ogni singola pellicola, individuarne e sostanziarne le esigenze, inquadrarla con scrupolo e senza antipatici rigorismi. Se questo lavoro preparatorio sarà svolto efficacemente, prevediamo per l'iniziativa triestina molti anni di vita.

TINO RANIERI

In concorso

1) *Lungometraggi :*

FRANKENSTEIN MEETS THE SPACE MONSTER — **r. :** Robert Gaffney - **s. :** George Garret - **f. :** Saul Midwall - **int. :** James Karen, Nancy Marshall, Robert Reilly, David Kerman, Marilyn Hanold, Lou Cutell - **p. :** Vernon Films - **o. :** U.S.A., 1965.

ALPHAVILLE - UNE ETRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (Agente Lemmy Caution : Missione Alphaville) — **r. :** Jean-Luc Godard - **f. :** Raoul Coutard - **m. :** Paul Misraki - **int. :** Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina, Akim Tamiroff - **p. :** Chaumiane (Paris) / Film Studio (Roma) - **o. :** Francia, 1965.

DOCTOR TERROR'S HOUSE OF HORRORS — **r. :** Freddie Francis - **s. :** Milton Subotsky - **f.** (Technicolor) : Alan Hume - **m. :** Tubby Hayes - **int. :** Peter

Cushing, Christopher Lee, Max Adrian, Neil McCallum, Alan Freeman, Roy Castle - **p.** : Milton Subotsky per la Amicus Film - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

UCHU DAIKAJU DOGORA (t.l. : **Dogora il mostro dello spazio)** — **r.** : Inoshiro Honda - **f.** (Technicolor) : Hajime Koizumi - **int.** : Yosuke Atsuki, Yoko Fujiyama, Akiko Wakanayashi, Hiroshi Koizumi - **p.** : Toho - **o.** : Giappone, 1965.

GDZIE JESTES LUIZO ? (t.l. : **Dove vai Luisa ?)** — **r.** : Janusz Kubik - **s.** : dal racconto di Czeslaw Chruszozewski - **f.** : Boguslaw Lambach - **m.** : Wlozimierz Kotonski - **int.** : Zofia Slaboszewska, Wladislaw Kowalski - **p.** : Se-Ma-For Studio - **o.** : Polonia, 1965.

THE SKULL — **r.** : Freddie Francis - **s.** : dal racconto « The Skull of Marquis de Sade » di Robert Bloch - **f.** (Technicolor) : Alan Hume - **int.** : Peter Cushing, Christopher Lee, Jill Bennett, Roy Castle - **p.** : Milton Subotsky per la Amicus Film - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

VISAGE PERDU — **r.** : Pavel Hobl - **s.** : Nesvadba - **f.** : Jiří Vojta - **int.** : Maria Vašová, Fred Delmas - **p.** : Československý Film - **o.** : Cecoslovacchia, 1965.

2) *Cortometraggi :*

THE BIRDS — **r.** e **f.** : Harold Becker - **p.** : U.S.A., 1965.

INVASIONE — **r.**, **s.** e **f.** : Camillo Bazzoni - **int.** : Pier Paolo Capponi - **p.** : Roby Film - **o.** : Italia, 1965.

DESTINATION MAN — **r.** : Morton Heilig - **m.** : Charles Fox - Technicolor - **p.** : Communication Design Inc. per la United States Information Agency of Washington - **o.** : U.S.A., 1965.

VIAGGIO IMMAGINARIO (t.l.) — **r.** : Mircea Popesco - **f.** : Laurentio Marculescu - **p.** : Romfilm - **o.** : Romania, 1965.

DREAM WITHOUT AN END — **r.** e **p.** : Max De Haas - **f.** : F. L. Lemaire - **m.** : Peter Schat - **o.** : Olanda, 1965.

THE STORY OF A WRITER — **r.** : Terry Sanders - **s.** : Terry Sanders e Robert Fresco - **f.** : Vilis Lapenieks - **p.** : Wolper Productions - **o.** : U.S.A., 1964.

LA BRULURE DE MILLE SOLEILS — **r.** e **s.** : Pierre Kast, su disegni e pitture di Eduardo Luis - **f.** (Technicolor) Martin e Baudet - **mo.** : Chris Marker - **int.** : Alexandra Stewart - **p.** : Argos Film - **o.** : Francia, 1965.

Fuori concorso

Lungometraggi :

SIAVACCH A PERSEPOLIS (t.l. **Siavacch a Persepoli)** — **r.** e **s.** : Feidoun Rahnena, dal **Libro dei re** di Ferdossi - **o.** : Iran, 1965.

THE CURSE OF THE FLY — **r.** : Don Sharp - **int.** : Yvette Rees, George Blake, Brian Donlevy - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

2) *Cortometraggi :*

I GIORNI DEI MOSTRI E DELLE ASTRONAVI — **r. s.**, e **sc. :** Italo Soncini - **p. :** Attualcine Trieste - **o. :** Italia, 1965.

Retrospettiva

THE THING (La « cosa » da un altro mondo) — **r. :** Christian Nyby - **s. :** dal racconto « Who Goes There ? » di John W. Campbell jr. - **sc. :** Charles Lederer - **f. :** Russell Harlan - **m. :** Dimitri Tiomkin - **int. :** Kennett Tobey, Margaret Sheridan, Robert Cornwaithe, Douglass Spencer, Arthur Franz, Dewey Martin, John Dierkes, James Arness - **p. :** Howard Hawks-Winchester Productions per la RKO - **o. :** U.S.A., 1961.

THE LOST WORLD (Un mondo perduto) — **r. :** Harry O. Hoyt - **s. :** dal romanzo di Sir Arthur Conan Doyle - **sc. :** Marion Fairfax - **f. :** Arthur Edeson, Fred Jackmann e Homer Scott - **animazione e trucchi :** Willis O'Brien - **aiuto r. :** Sam Rock - **int. :** Bessie Love, Wallace Beery, Lewis Stone, Lloyd Hughes, Virginia Brown Faire, Arthur Hoyt, Margaret Mac Wade, Alma Bennett, Bill Montana, Finch Miles, Jules Cowles, Charles Wellesley, Georges Bunny - **p. :** First National - **o. :** U.S.A., 1925 (del film sono state presentate solo alcune bobine).

BERKELEY SQUARE (La strana realtà di Peter Standish) — **r. :** Frank Lloyd - **s. :** dalla commedia di John Balderston - **sc. :** Sonya Levien e John Balderston - **f. :** Ernest Palmer - **cor. :** Sammy Lee - **mo. :** Harold Schuster - **int. :** Leslie Howard, Heather Angel, Valerie Taylor, Irene Browne, Betty Lawford, Colin Keith, Alan Mowbray, Ferdinand Gottschalk, Olaf Hytton, Beryl Mercer, Samuel S. Hinds, Joyce Compton, David Torrence - **p. :** Fox Film - **o. :** U.S.A., 1933.

LOST HORIZON (Orizzonte perduto) — **r. :** Frank Capra - **s. :** dal romanzo di James Hilton - **sc. :** Robert Riskin - **f. :** Joseph Walker (**riprese aeree :** Elmer Dyer) - **m. :** Dimitri Tiomkin - **e. s. :** Roy Davidson e Granahl Carson - **scg. :** Stephen Goosson - **mo. :** Gene Havlick - **int. :** Ronald Colman, Jane Wyatt, Margo, John Howard, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton, Sam Jaffe, H. B. Warner, Isabel Jewell - **p. :** Columbia - **o. :** U.S.A., 1937.

SUPERMAN'S PERIL — **r. :** Thomas Carr - **s. :** ispirato al personaggio dei *comics* di Jerry Siegel - **f. :** Whitney Ellsworth - **e. s. :** Thol Simonson - **int. :** George Reeves, Lion Askin, Joe Forte, Philip Van Zandt, John Harman, Bob Carson, Don Dillaway, Elisha Cook jr. (il film si compone di tre episodi della serie tele visiva **Adventures of Superman,** p. National Comics Publications, mai presentata in Italia) - **o. :** U.S.A., 1951.

THE ALLIGATOR PEOPLE (Uomini coccodrillo) — **r. :** Roy Del Ruth - **s. :** da un racconto di Orville H. Hampton e Charles O'Neal - **sc. :** Orville H. Hampton - **int. :** Beverly Garland, George Macready, Richard Crane, Lon Chaney jr., Frieda Inescort, Vince Townsend, Ruby Goodwin, Boyd Stockman, John Merrick, Lee Warren, Bruce Bennett, Douglas Kennedy - **p. :** Jack Leewood per la Associated Producers - **o. :** U.S.A., 1959.

NOT OF THIS EARTH (Il vampiro del pianeta rosso) — **r. :** Roger Corman - **s. e sc. :** Charles Griffith e Mark Hanna - **m. :** Ronald Stein - **f. :** John Mescall - **aiuto r. :** Lou Place - **int. :** Beverly Garland, Paul Birch, Morgan Jones, Jonathan Haze, Richard Miller, Pat Flynn, Roy Engel, Tamar Cooper, Harold Fong - **p. :** Roger Corman per la Allied Artists - **o. :** U.S.A., 1957.

IT CAME FROM OUTER SPACE (Destinazione terra) — **r.** : Jack Arnold - da un romanzo di Ray Bradbury - **f.** (3-D) : Clifford Style - **int.** : Richard Carlson, Barbara Rush, Charles Drake, Russell Johnson, Joe Sawyer, Kathleen Hughes - **p.** : William Alland per la Universal - **o.** : U.S.A., 1953.

ASTEROIDE D'ORO (premio della critica) per il miglior lungometraggio, assegnato mediante referendum tra i giornalisti italiani e stranieri accreditati al Festival a **ALPHA VILLE** di J. L. Godard (Francia).

GRAN PREMIO SIGILLO D'ORO della Città di Trieste per il miglior cortometraggio, assegnato dalla giuria internazionale composta da Sandro Sandrelli (Italia) presidente, Devendra Kumar (India), Robert van Laer (Belgio), Gene Moskovitz (USA) e Otto Beer (Austria) «a grande maggioranza» a **INVASIONE** di C. Bazzoni (Italia) «per i suoi meriti artistici e tecnici e in particolare per l'originalità dell'idea e della sua rappresentazione su di un piano prettamente umano»; all'unanimità la giuria ha inoltre concesso una menzione speciale a **DESTINATION MAN** di M. Heilig (USA) «per l'abilità con la quale viene dato un quadro sintetico particolarmente rappresentativo della efficace preparazione dell'uomo ad un'impresa spaziale».

MEDAGLIA D'ORO dell'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Trieste al regista Pierre Kast (Francia) «per il complesso della sua opera cinematografica in cui ha avuto intelligente e preminente parte la poetica fantascientifica che squisitamente si compendia in questo suo ultimo film **LA BRÛLURE DE MILLE SOLEILS**».

Mosca: "Venti ore" di Fábri

Nato sulle soglie degli anni sessanta, il Festival cinematografico internazionale di Mosca è, tra gli ultimi nati, quello che si porta dietro pesanti difetti di impostazione e di scelta che la sua recente quarta edizione ha posto chiaramente in luce.

Motivi di prestigio politico-culturale ne hanno contrassegnato il battesimo, quando già il Festival di Karlovy Vary aveva consolidato la sua tradizione. Per evitare i rischi di inutili doppioni si è giunti all'alternanza delle due manifestazioni orientali. Ma le esperienze ed i continui accomodamenti apportati alla formula che guida il Festival di Karlovy Vary non sembra abbiano trovato eco a Mosca, a giudicare dalla caotica e frettolosa esposizione di quest'anno, posta ancora una volta sotto l'ala sacrosanta, ma anche generica ed accomodante, di uno *slogan* che, come è noto, si indirizza all'umanesimo, alla fraternità fra i popoli e alla pace.

Il desiderio e la necessità di offrire al pubblico moscovita un ampio panorama della cinematografia mondiale, unito allo sforzo di raccogliere nella capitale sovietica il maggior numero possibile di uomini di cinema di diversa estrazione e di diversa tipologia, immessi in un colloquio dalle più svariate finalità politico-culturali-

propagandistiche-commerciali, hanno fatto sì che una linea rigorosa — qualsiasi essa voglia essere: quella di Cannes o quella di Venezia — è andata perduta o, meglio, è apparsa profondamente equivoca, al seguito di un guazzabuglio di opere cinematografiche, nate in paesi di differentissimo sviluppo.

A Mosca, insomma, non si è voluto, ad esempio, giungere a quella scelta, di cui l'anno scorso finalmente si è intesa la necessità a Karlovy Vary: di radunare, cioè, in un Symposium, allineato accanto al Festival vero e proprio, quelle pellicole provenienti da nazioni in cui la cinematografia non ha raggiunto un certo livello.

Si opina a Mosca che il Festival non è portato ad operare differenziazioni, proprio in nome di quello *slogan* di cui sopra; e si aggiunge che anche la cinematografia di un paese in via di sviluppo può recare ad un Festival una sua inaspettata gemma. È facile rispondere che una rondine non fa primavera e che, soprattutto, le pellicole presentate al Festival non erano davvero in grado di avvalorare questa tesi. Anzi. La quantità di nazioni partecipanti alla manifestazione moscovita ha prevalso, nelle finalità dei dirigenti, sulla qualità dei film selezionati dalla Direzione del Festival, molti dei quali apparivano essere stati addirittura accolti a scatola chiusa o scelti da burocrati solo in vena di accomodamenti diplomatici. Vanno a difesa dei dirigenti del Festival, naturalmente, le enormi difficoltà di reperire pellicole in un mondo infestato da troppe manifestazioni cinematografiche, per cui si arriva al possesso di un'opera cinematografica in un clima alla James Bond, e l'*impasse* generale che grava sul cinema. Ciò non toglie, tuttavia, che, alla luce dei film presentati quest'anno a Mosca, particolarmente difficile si faccia un discorso culturale omogeneo sulle tendenze che operano al seguito del cinema mondiale, tanto contraddittoria è la validità delle pellicole in lizza e tanto contraddittori i premi che esse si sono visti assegnare. Frutto della confusa impostazione data alla formula del Festival è stato, infatti, il compromesso, cui è giunta una giuria spaccata e battagliera, sia nell'assegnazione del Gran Premio, concesso *ex aequo* al sovietico *Guerra e Pace* di Sergej Bondarčuk e all'ungherese *Venti ore* di Zoltán Fábri, a due opere, cioè, di diversissima estrazione; sia, di conseguenza, nell'assegnazione degli altri premi (ben dieci). Se a questo si aggiunge la messe dei premi non ufficiali, si arriva a concludere che politica, propaganda e diplomazia la hanno fatta da padroni nella capitale sovietica e che tutti i film appena superiori al livello medio del Festival hanno ottenuto una qualche

vittoria. Il che davvero non serve né alla qualificazione di un Festival né, tanto meno, dà modo di discutere seguendo determinati obiettivi, senza con questo venir meno alle varietà di opinioni e di interessi.

Vojna i mir (t.l.: Guerra e pace) di S. Bondarčuk (U.R.S.S.).

L'ombra colossale di un *mammouth* ritornato in vita ha gravato sul Festival, prima ancora che la manifestazione moscovita iniziasse l'esposizione dei film in concorso. Parliamo di *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace) di Sergej Bondarčuk, o meglio dei due primi episodi — *1860* e *Natascia* — finora realizzati dal regista-attore.

Era evidente che, per tutta una serie di motivi di prestigio industriale e commerciale, l'Unione Sovietica puntava tutte le sue carte su una clamorosa, assoluta vittoria della nuova riduzione cinematografica di un pilastro della letteratura russa. Sembrava, addirittura, quasi darlo per scontato, riuscendo anche a superare con disinvolte argomentazioni le eccezioni sollevate dalla giuria: trattarsi, cioè, di un film realizzato per metà e sul quale non era dunque facile esprimere un giudizio rigoroso. Ed è proprio così. L'evoluzione delle vicende e la dialettica dei personaggi restano, alla conclusione della presentazione dei due primi episodi, troppo appesi nell'aria. Né vale il discorso che il romanzo è troppo noto per non immaginare il resto. È un discorso non valido in generale e meno ancora per chi crede — come noi crediamo — alla peculiarità di un'opera cinematografica tratta da un'opera letteraria. Se c'è, tuttavia, un difetto sostanziale nell'impresa di Sergej Bondarčuk — lasciando da parte le innegabili, a volte eccezionali, qualità spettacolari — esso sta nel singolare atteggiamento in cui egli si è posto davanti al romanzo di Tolstoi. Si racconta che il Beato Angelico dipingesse in ginocchio i suoi Santi e le sue Madonne. Con altrettale fideistico, religioso trasporto il regista si è collocato davanti alle vicende ed agli eroi evocati dal geniale scrittore russo nelle sue pagine. Ad un secolo di distanza, o giù di lì, dalla pubblicazione di *Guerra e pace* e davanti a tanti fiumi di inchiostro disciolti in tutto il mondo in una saggistica intenta a penetrare criticamente l'ideologia tolstoiana e a fissarne i limiti, obiettivo di un autore cinematografico di oggi, voglioso di trasportare sulla tela le situazioni, i personaggi e l'arco storico del romanzo, avrebbe dovuto essere quello di restituirci un Tolstoi in chiave decisamente e polemicamente moderna. Nell'impresa gigantesca di Bondarčuk si percepisce, piuttosto, il fruscio delle pagine delicatamente voltate dal pollice e dall'indice di un lettore incantato. Cartina di tornasole di

questa scelta puramente descrittiva e decorativa operata dal regista per una popolarizzazione *tout court* dell'opera, e dunque acritica e conservatrice, è, ad esempio, l'amore che emana dalle sue inquadrature per l'aristocrazia zarista: un amore che segue pedissequamente quello che il conte Tolstoi si portava dentro di sé: in qua e in là, se si vuole, mostrandosi più severo di Bondarčuk nei confronti dei suoi nobili amici. Un atteggiamento, questo del regista, avvalorato da alcune sue dichiarazioni a una rivista moscovita: « Tolstoi », egli ha detto, « mi ha sedotto *per la verità della sua dottrina artistica* [la sottolineatura è nostra - N.d.R.], per la verità dei caratteri e delle situazioni ... Ci si domanda spesso: a che cosa ha portato Tolstoi? Ormai è morto!: io rispondo: Tolstoi non è morto: è con noi, è con noi ». Un encomiastico omaggio, dunque, al « padre Tolstoi », tutto affidato, o meglio per la maggior parte affidato a suggestioni spettacolari, sia pure di alto livello culturale. Per restituire allo spettatore i diversi piani in cui si muove il romanzo di Tolstoi, Bondarčuk si è servito dei più disparati mezzi tecnici in un fastoso e aggiornato *mélange* che a volte, però, va a scapito del rigore stilistico richiesto ad un autore, pur lasciandolo alla sua massima libertà espressiva. Ora i carrelli aerei ruotano tra le nubi, tra gli alberi, tra le case: dappertutto. Ora gli elicotteri carichi di macchine da presa volano sugli eserciti dello zar e di Napoleone schierati in battaglia. Ora la macchina da presa a mano tremola sui volti e sui corpi dei giovani riuniti a danzare. Ora, invece, gli obiettivi si bloccano su scene squisitamente teatrali, per arrivare, molto discutibilmente, a scene multiple, che ricordano le cartine al platino. Rivivono quadri di famosi pittori russi dell'ottocento e le stampe rievocanti Austerlitz, o nelle inquadrature fa capolino l'informale nel baluginìo delle luci che sorgono dalle candele accese o nel luccichio dei cristalli dei lampadari che si trasformano in iridate bolle di sapone vaganti nell'aria. Buon gusto e cattivo gusto s'alternano nel tentativo di restituire in immagini *up to date* la parola scritta: l'epicità ed il lirismo; l'intimismo e il realismo; l'asse ideologico e il pittoresco; il patriottismo e l'appassionato amore per la Madre Russia, soprattutto, incontrati nell'opera di Tolstoi. Va a merito del film la veridicità del paesaggio — le infinite vallate russe, i fitti boschi di betulle, le sterminate distese nevose — cui si allea la verosimiglianza del salone in festa e quella dei volti così squisitamente russi. Se Sergej Bondarčuk è un Pierre fisicamente e psicologicamente perfetto, il legnoso Visceslav Tichnov poco

aderisce alla figura del problematico principe Andrej. La ballerina Ludmilla Scevelieva è una duttile Natascia ed ottimo è Anatoli Kirov, quale padre di Andrej. E non bisogna dimenticare, infine, il nome del capo-operatore, il magistrale A. Seritski, che ha profondamente aiutato Bondarčuk nella sua immane fatica.

Húsz óra (t.l. : Venti ore) di Z. Fábri (Ungheria).

Cerchiamo ora di raggruppare quei film che, con maggiori o minori risultati, indirizzano le loro ricerche tematiche e stilistiche in una moderna direzione, iniziando da quel *Húsz óra* (t.l.: Venti ore) di Zoltán Fábri, che è apparsa essere la pellicola di gran lunga di maggior livello del Festival. Già in *Körhinta* (t.l.: Carosello di festa) e in *Hannibal tanár ur* (t.l.: Il professor Annibale), in *Segno di vita* (t.l.) e in *Két félidö a pokoltan* (t.l.: Due tempi all'inferno), Zoltán Fábri aveva posto in luce le sue originali, anticonformistiche qualità di regista. Mai, tuttavia, come in questa aperta e coraggiosa opera, tratta da un romanzo di Ferenc Sánta, che fu accolto al suo apparire in Ungheria da vivacissime polemiche. *Venti ore* penetra, senza mezzi termini, in quel nodo di problemi, connessi all'edificazione del socialismo nella nazione magiara, che condussero ai tragici fatti del '56, cercandone le premesse ed analizzandone il fatale slittamento nella violenza e nel delitto, attraverso l'inchiesta che un giornalista, a distanza di tempo, fa in una piccola comunità agricola che fu sconvolta da quelle vicende. I protagonisti sono quattro contadini poveri, fondatori nel 1945, all'indomani della Liberazione, di una cooperativa. Che ne è stato di questi quattro uomini, che furono legati dai medesimi ideali? A mano a mano, sulla base di testimonianze spesso contradditorie, si ricostruisce un tragico quadro di contrasti politici e personali che, nel clima instaurato dal dispotismo rakosiano, sfociarono nella rivolta e nei crimini, per cui l'intollerante segretario locale del partito, Sandor, uccise il suo amico Beni per fuggire poi chissà dove ed Anti sparò sul presidente della cooperativa Jozsef, chiudendosi successivamente in un atteggiamento di distacco dalla lotta. Il solo Jozsef, seppure invecchiato e stanco, seguita a svolgere, con dolorosa coscienza, i suoi compiti. Stilisticamente audace ed aggressivo quanto ideologicamente aperto e schietto, *Venti ore* s'avvale anche di ottimi interpreti e di una buona fotografia.

Prometeo dell'isola di Visevica (t.l.) di V. Mimica (Jugoslavia).

Un tema politico ed una crisi di coscienza anche nel film jugoslavo *Prometeo dell'isola di Visevica* (t.l.) di Vatroslav Mimica, nel quale campeggia il ritratto di un anziano dirigente che, dopo vent'anni, torna nell'isola dalmata di Visevica, dove combatté come

partigiano e dove si batté per l'edificazione dell'isola, senza tuttavia lottare fino in fondo. Nel rievocare quei trascorsi e le sue debolezze, egli cerca di rimediare, trasmettendo un messaggio fecondo ai rappresentanti delle nuove generazioni. I problematici contenuti, estremamente interessanti, sono però troppo infiorettati da ricerche grafiche e ritmiche, che fanno di Vatroslav Mimica, con l'aiuto di uno straordinario operatore, Tomica Pinter, un regista aggiornatissimo, sull'ala delle recenti esperienze linguistiche francesi e cecoslovacche, ma che assumono nel film un peso troppo schiacciante nei confronti della struttura narrativa dell'opera.

Licenza matrimoniale (t.l.) di N. Korabov (Bulgaria).

Non meno aggiornato si dimostra il bulgaro Nikolaj Korabov, autore di *Licenza matrimoniale* (t.l.), nel quale è, invece, il « cinema-verità », per una parte della pellicola, a far da padrone, al seguito di coppie in procinto di sposarsi. Sono coppie di oggi che non hanno mai conosciuto gli orrori della guerra. Quindi, con un balzo all'indietro, mutando completamente stile, il regista passa a narrare le fasi di un singolare matrimonio avvenuto nel 1942, dentro un carcere, tra un prigioniero politico ed una ragazza, poco prima che l'uomo venisse condotto alla fucilazione. Il legame risulta didascalico e un po' paternalistico. Particolarmente toccante è l'interpretazione di una giovane attrice, Nadeyda Rantcheva.

Darling (Darling) di J. Schlesinger (G. B.).

Di maggior spicco è *Darling* (Darling) di John Schlesinger, l'autore di *A Kind of Loving* (Una maniera d'amare) e di *Billy Liar* (Billy il bugiardo). Una commedia amara, che non ha la forza dirompente dei primi prodotti del « free cinema » inglese, ma che, tuttavia, le sue feroci botte all'« establishment » non le risparmia davvero, attraverso il ritratto di una modella entro la quale agisce una duplice molla: l'amore sfrontato per il sesso e il desiderio di diventare qualcuno. Vittima e delatrice dei miti borghesi, la ragazza passa attraverso tutta una complessa serie di esperienze erotiche per ritrovarsi alla fine sola, eterna « cover girl » dei rotocalchi popolari. La scioltezza della regìa, le numerose « trovate » satiriche aiutano spesso a nascondere i vuoti sostanziali dell'opera, la mancata saldatura, soprattutto, dei diversi piani sui quali la storia si svolge. Un film, tuttavia, fuori del comune, sacrificato a Mosca sull'altare dei vari compromessi.

Tre passi sulla terra (t.l. l.) di J. Hoffmann e E. Skorzewski (Polonia)

Un trittico di episodi il film polacco *Tre passi sulla terra* (t.l.) di Jerzy Hoffmann e Edward Skorzewski. Il primo « sketch » analizza il problema della famiglia, attraverso un processo di divorzio; il secondo mostra il dramma di un pensionato dimenticato da tutti

nel giorno del suo compleanno; il terzo si muove intorno ai gesti di solidarietà compiuti da una decina di persone per aiutare un medico a salvare un bimbo malato. I problemi sono grossi, ma non trovano nel due registico un'adeguata carica espressiva.

Quattro per quattro (t.l.) di J. Troll e altri (Scandinavia).

Ancora episodi — quattro, per la precisione — in *Quattro per quattro* (t.l.), frutto di una singolare coproduzione svedese-danese-finnica-norvegese. Lo « sketch » realizzato dalla Svezia per la regìa di Jan Troll, si intitola *Fermata a Murlandat*. D'intonazione bergmaniana, l'episodio è incentrato sulla figura di un ferroviere che, d'improvviso, cerca un contatto con la natura che lo allontani dal suo lavoro alienante. L'interprete del film è l'eccezionale Max von Sydow, caro al regista del *Silenzio*. Lo « sketch » realizzato dalla Finlandia, per la regìa di Maunn Kurtavarah, si intitola *Perché* e racconta, molto modestamente, il breve incontro sentimentale fra un pittore finnico ed una ragazza francese durante una sosta in un aeroporto. Lo « sketch » realizzato dalla Danimarca per la regìa di Ball Kiperniff-Schmidt s'intitola *La guerra d'estate* ed è un'operina gustosa, la quale, in chiave ironico-fiabesca, narra le peripezie di un soldato che, sfuggendo alle assurde manovre estive, viene considerato « morto ». Egli si rifugia in un caffè dove si dà a ballare un forsennato *twist*, finendo arrestato dalla polizia militare. Lo « sketch » norvegese, infine, diretto dal liricheggiante Rolf Clemens, traccia il ritratto di una bimba che inseguendo un pallone in un parco scopre il mondo dei « grandi », intenti, soprattutto, ad amoreggiare.

Giochi felici (t. l.) di A. Mikinan e E. Eistela (Finlandia).

Di due episodi è invece composto *Giochi felici* (t.l.) dei finlandesi Alto Mikinan e Esko Eistela. Due amiche si raccontano a vicenda i loro accadimenti estivi. Una, libera da qualsiasi impaccio familiare, ha trascorso l'estate innamorandosi di un giovane che l'ha abbandonata all'arrivo dell'autunno, lasciandola con un po' di amaro in bocca. L'altra, madre di famiglia carica di figli, ha passato la stagione estiva in campagna. I piccoli incidenti quotidiani hanno superato le ore di felicità, ma la compattezza familiare ha saputo cementare gli effetti. Moralismo edificante, dunque, espresso con un linguaggio inutilmente « nouvelle vague ».

Acteòn di J. Grau (Spagna).

Il giovanissimo regista spagnolo Jorge Grau, il quale con *Noche de verano* (Il peccato) e *El espontaneo* s'era posto in evidenza nel gruppetto della « nouvelle vague » iberica, s'è presentato, infine, con un messaggio in cifra, *Acteòn*, nel cui protagonista rivive il mito dell'infelice giovane sbranato dai cani della vendicatrice dea Diana. I riferimenti all'attualità spagnola e mondiale sono molti

ma troppo ermeticamente espressi, entro un raffinato gioco formale, per acquistare corposa e polemica vivezza.

La guerra con i suoi orrori non è, d'altra parte, mancata all'appuntamento del Festival. Con *Il padre del soldato* (t.l.) di Rezo Cheidze, modesto esemplare della cinematografia georgiana, ad esempio, incentrato sulla figura di un vecchio contadino, il quale per ricercare suo figlio che è al fronte durante l'ultimo conflitto mondiale, si fa combattente anche lui. Umorismo e patetismo facili sono gli alleati di questa pellicola, che ha un suo solo punto di forza nella recitazione di Sergej Zakaridze, un attore pieno di comunicativa, che ha ottenuto dalla giuria di Mosca il premio per la migliore interpretazione maschile.

Il padre del soldato (t.l.) di R. Cheidze (U.R.S.S.).

Lente prese di coscienza maturatesi lungo le esperienze belliche, invece, nel tedesco-orientale *Le avventure di Werner Holt* di Rolf Sohre e nell'italiano *Le soldatesse* di Valerio Zurlini.

Protagonista delle *Avventure di Werner Holt* è un ragazzo inviato a rinverdire l'esercito tedesco sull'orlo della disfatta, quando già i russi sono penetrati nel territorio germanico. Credendo sinceramente di servire una buona causa, Werner avrà bisogno di molti « chocs » per passare dal dubbio all'inattività problematica e infine all'azione. Non è la prima volta che il cinema della Repubblica democratica tedesca affronta questa scottante tematica. Il regista e gli sceneggiatori delle *Avventure di Werner Holt* appaiono più attenti che nel passato ad indagare e a approfondire i motivi che condussero i giovani figli della Germania hitleriana ad accettare le dottrine naziste. I nobili sforzi e l'impegno produttivo si arrestano, tuttavia, davanti alle svariate ambiguità che il film si porta dietro ed al linguaggio piuttosto stantio di cui Rolf Sohre si serve, sempre in dissociato bilico tra il realismo e la tradizione espressionistica tedesca. Uniforme la recitazione di Claus-Peter Thile, che è Werner Holt.

Le avventure di Werner Holt di R. Sohre (Germania or.).

Protagonista delle *Soldatesse* di Valerio Zurlini, tratto dal romanzo omonimo di Ugo Pirro, è, invece, un tenente, la cui crisi morale diviene sempre più acuta lungo il viaggio in camion che egli è costretto a fare in compagnia di un gruppo di prostitute destinate ai bordelli militari del fronte greco. Autocritica spietata ed intensità emotiva accompagnano il film, che tocca il suo punto di forza nelle scene della rappresaglia contro un villaggio incendiato dai fascisti, narrate da Zurlini con scarna incisività. Protagonista del film è il bravo Tomas Milian, attorniato da Marie Laforet,

Le soldatesse di V. Zurlini (Italia).

Anna Karina, Valeria Moriconi, Lea Massari, dall'attore jugoslavo Aca Gravic, perfettamente a posto nella parte di uno spocchioso seniore della milizia, e da Mario Adorf. Ottima la fotografia di Tonino delli Colli.

Atentát (t. l.) : L'attentato di J. Sequens (Cecoslovacchia).

Ad un episodio della lotta contro il nazismo in Cecoslovacchia si rifà *Atentát* (t.l.: L'attentato) di Jiří Sequens, che ricostruisce quelle vicende che condussero all'uccisione del boia di Praga, Heydrich, e che ispirarono anni fa un altro regista, Fritz Lang. La regìa di Sequens è sempre attenta e, in qua e in là, segue punte forti ed efficaci. Tuttavia il film non si può considerare tra i più ispirati, usciti dalla nuova fucina cecoslovacca, una tra le più interessanti attualmente, entro un quadro mondiale.

Ricordati! (t.l.) di P. Arthmus e J.L. Levi-Alvarez (Israele).

Alle tragedie suscitate dal nazismo si rifà l'israeliano *Ricordati!* (t.l.) di Pierre Arthmus e di J.L. Levi-Alvarez. Una vicenda privata scorre lungo il film all'ombra di una vicenda pubblica: il processo Eichmann. Il protagonista è un ebreo francese in crisi. Egli s'è salvato dalla morte in un « lager », grazie al generoso sacrificio di un suo amico. Questa crisi si permea con quella coniugale, con le difficoltà di comprensione, cioè, che egli incontra nei rapporti con la moglie. Invitato a testimoniare al processo Eichmann l'uomo si rifiuta, ma a mano a mano egli cederà, la sua crisi si appianerà ed un sereno clima tornerà a regnare anche nella sua casa. Il film è molto chiacchierato, ma ha anche momenti di intensa drammaticità, in cui lo sviluppo psicologico delle vicende appare bene inserito nella cornice storica. Inutilmente « poetico » è invece il contrappunto inserito nella narrazione, e cioè il puro amore fra due giovani appartenenti alla generazione israeliana post-bellica.

La ragazza Tine (t.l.) di K. L. Thomson (Danimarca).

La guerra che permea *La ragazza Tine* (t.l.) del danese Knud Leif Thomson è quella che vide la Danimarca sconfitta dalla Prussia nel 1863-64. Tratto da un romanzo di Hermann Bang, *La ragazza Tine,* che narra un tragico amore di guerra, ne deriva una certa cadenza letteraria ed una certa inclinazione a comporre le inquadrature come eleganti illustrazioni pittoriche. Il film, tuttavia, ha anche parti intense e ben risolte ed ottima appare l'interpretazione che del drammatico personaggio di Tine dà l'attrice Lone Hertz.

Guerra ancora, e di spaventosa attualità, quella che si configura intorno al film del Vietnam del Nord *Il giovane combattente* di Hai Ninh e Duc Hinh e quella che si muove intorno alla lotta di liberazione nell'indonesiano *Terra di nessuno* di Alan Surawidiaia. Ma di questi due ultimi film non vale la pena di aggiungere di

più, datane l'estrema modestia, così come sono da dimenticare la commedia musicale cubana *Una giornata nel mio cortile* (t.l.) di Eduard Manet, la commedia musicale argentina *Il mercato dei fiori* (t.l.) di Roman Barreto, l'apologo egiziano *Cacciato dal Paradiso* (t.l.), il tedesco-occidentale *La capanna dello zio Tom* (t.l.), l'austriaco *L'ascensione del picco Kaiser* (t.l.), il greco *I giovani vogliono vivere* (t.l.) di Nikolas Tzimos ed il mongolo *L'amicizia è amicizia* (t.l.), tutti così poco degni, per un verso o per l'altro, di partecipare ad un Festival.

Une si jeune paìx di J. Charloy (Algeria).

Problemi di giovanissimi nel film algerino *Une si jeune paix* di Jacques Charloy, di giovanissimi usciti dalla lotta per l'indipendenza, che hanno visto, come il protagonista della pellicola, i genitori uccisi dall'O.A.S. Lo spirito di violenza non abbandona questi ragazzi « difficili », i quali si riuniscono in bande che si combattono accanitamente tra loro e che istituiscono processi-gioco, che finiscono col concludersi tragicamente. Si tratta di una pellicola dalla tematica interessante ma piattamente realizzata, se non nel finale, non edificante, che ha una sua robustezza d'impianto e sul quale sembra proiettarsi l'ombra dei recenti avvenimenti apertisi fra mezzo a questo popolo senza pace.

Sui problemi dei giovanissimi s'intrattengono anche il modesto e dolciastro film giapponese *La mano sulla mano* (t.l.) di Susumi Hami, il patetico film indiano *Amicizia* (t.l.) di Santyan Bose e il calligrafico *La mia casa è Copacabana* (t.l.) del documentarista svedese Sucksdorff, « girato » tra i piccoli, poverissimi abitanti delle « favelas » di Rio de Janeiro, che era già stato presentato al Festival di Cannes.

Le ciel sur la tête di Y. Ciampi (Francia).

Come il discutibilissimo *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica, che ha offerto a Sophia Loren la possibilità di ottenere il premio per la migliore interpretazione femminile, così *Le ciel sur la tête* di Yves Ciampi occupa un posto a parte. Un film in bilico fra la fantascienza e la fantapolitica, nel quale una portaerei francese e reattori altrettanto transalpini sono impegnati a dar la caccia ad un oggetto misterioso, a una « cosa » gigantesca che viene sulla Terra da un altro mondo. I missili russi e americani alleati non riescono a distruggerlo. Finché il satellite sparisce, dopo aver sparso in qua e in là onde elettromagnetiche e radioattività. Tutto torna presto in ordine, ma gli uomini avranno capito il monito che è venuto loro dalla tremenda apparizione? La morale conclusiva del dispendioso spettacolo a colori e su largo schermo non è davvero

nuova. L'ambiguo messaggio pacifista di Yves Ciampi sembra soprattutto teso a voler mettere in evidenza la « force de frappe » dell'esercito francese. La medaglia d'oro concessagli dalla giuria è una delle cartine di tornasole dell'intrallazzo diplomatico, della complessa partita a scacchi giocatasi dietro le quinte nella giuria.

Il moro bianco (t. l.) di Jon Popesco Gopo (Romania).

Frutto di compromessi anche il premio per la regìa a *Il moro bianco* (t.l.) del rumeno Jon Popesco Gopo, una spensierata favola a colori, d'intonazione vagamente pacifista, nella quale si narra la storia del figlio di un imperatore — Moro Bianco, appunto — che, dopo tutta una serie di disavventure, riesce ad ottenere la mano d'una principessa. Popesco Gopo, maestro di disegni animati, che vinse un premio a Cannes con il film *Breve storia,* si dimostra in *Moro Bianco* soltanto corretto.

The Big Race (La grande corsa) di B. Edwards (U.S.A.).

Film di puro intrattenimento, infine, l'hollywoodiano *The Big Race* (La grande corsa) di Blake Edwards, autore della *Pantera rosa.* Un comico « pastiche » che prende in giro (attraverso le vicende di una singolare sfida che due tipi di imbroglioni da fiera si lanciano all'inizio del secolo, sfida che li deve portare a raggiungere in auto Parigi da New York), tutti i « generi » consacrati dalla tradizione cinematografica. Dal « genere » « western » a quello di cappa e spada, dal genere operettistico a quello alla James Bond. Le avventure farsesche sono spesso godibili e quel grande pagliaccio che è Jack Lemmon si prende la parte del leone.

Le corniaud (Colpo grosso ma non troppo) di G. Oury (Francia).

Altrettanto disimpegnato *Le Corniaud* (Colpo grosso ma non troppo), garbatamente diretto dall'attore-regista francese Gérard Oury. Si tratta d'una farsa a colori, che ha a protagonista un sempliciotto, l'impiegatuccio Antonio, implicato senza volerlo nel trafugamento di una partita di preziosi. La « trovata » generale del film non è davvero nuova, ma « gag » brillanti riescono a sostenere la pellicola, ben interpretata da Bourvil e da Louis de Funès.

Un bilancio, dunque, davvero non eccezionale. L'eccessiva disponibilità mercantile, la scarsa capacità selettiva (troppi film sciatti e troppe nazioni cinematografiche presentatesi in maschera e non con il loro autentico volto), l'assurda molteplicità dei premi hanno fatto sì che il Festival di Mosca non sia riuscito ancora ad assumere la fisionomia che più gli si addice: quella, cioè, di un vero agone artistico e civile (e non meramente propagandistico) nel quale si diano battaglia l'uno e l'altro campo cinematografico.

ALDO SCAGNETTI

La Giuria del IV Festival Cinematografico Internazionale di Mosca — composta da Sergej Gerasimov (U.R.S.S.), presidente, Veljiko Bulajic (Jugoslavia), Mircea Dragan (Romania), Leonardo Fioravanti (Italia), Raj Kapur (India), Grigori Kosintsev (U.R.S.S.), Jiří Mrek (Cecoslovacchia), Czeslaw Petelski (Polonia), Kiwohiko Ushihara (Giappone), Zoltan Varkonji (Ungheria), Marina Vlady (Francia), Fred Zinnemann (U.S.A.) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO: « ex-aequo » a *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace) di Sergej Bondarčuk (U.R.S.S.) ed a *Húsz Óra* (t.l.: Venti ore) di Zoltán Fábri (Ungheria);

MEDAGLIA D'ORO: « ex-aequo » a *Atentát* (t.l.: L'attentato) di Jiří Sequens (Cecoslovacchia) e a *Le ciel sur la tête* di Yves Ciampi (Francia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: Valerio Zurlini per *Le soldatesse* (Italia);

MEDAGLIA D'ARGENTO PER LA MIGLIORE COMMADIA: « ex-aequo » a *The Big Race* (La grande corsa) di Blake Edwards (U.S.A.) ed a *Tre passi nella vita* (t.l.) di Jerzy Hoffman e Edward Skorzewski (Polonia);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Sophia Loren per *Matrimonio all'italiana* (Italia);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Sergej Zakariadze per *Il padre del soldato* (t.l.) (U.R.S.S.);

PREMI PARTICOLARI: *a*) migliore regia originale di una favola: Jon Popesco Gopo per il *Il moro bianco* (t.l.) (Romania); *b*) miglior fotografia: Tomislav Pinter per *Prometeo nell'Isola Visevica* (t.l.) (Jugoslavia); *c*) miglior adattamento di un romanzo contro la guerra: *Le avventure di Werner Holt* (t.l.) di Rolf Sohre (Germania or.); *d*) miglior film per la gioventù: *Licenza di matrimonio* (t.l.) di Nikolai Korabov (Bulgaria); *e*) miglior film di una cinematografia nazionale in sviluppo: *Une si jeune paix* di J. Charloy (Algeria);

DIPLOMI SPECIALI DI RICONOSCIMENTO: a) *La mano nella mano* (t.l.) di Susumi Hani (Giappone); b) *Quattro per quattro* (t.l.) di Jan Troll (Norvegia); c) Bourvil, per la sua interpretazione ne *Le corniaud* (Colpo grosso ma non troppo) (Francia); d) Ludmila Savel'eva, per la sua interpretaz. in *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace) (U.R.S.S.); e) Julie Christie, per la sua interpretaz. in *Darling* (Darling) (G.B.).

Fra i premi assegnati dalle varie giurie ufficiose, citiamo quello della rivista « Iskusstvo kino » a Ugo Pirro per il soggetto de *Le soldatesse.*

Trento: i buoni sentimenti di Slesicki

Cent'anni fa un illustratore inglese, Edward Whymper, portava a termine, tra il generale scetticismo e sbigottimento, un'impresa che rimarrà ferma nella storia dell'alpinismo mondiale: la conquista

del Cervino. Le grandi scalate erano di nascita relativamente recente, ma alcune memorabili ascensioni avevano già scosso l'opinione pubblica, per cui un imprevisto fervore stava dilagando per l'Europa attorno ai nomi delle cime più famose e degli ispirati pionieri che, giorno dopo giorno, ne minacciavano l'inviolabilità. Fu appunto un foglio londinese ad inviare Whymper in Svizzera perché preparasse una ampia collezione di disegni « dal vero » dei più celebri 4.000 delle Alpi.

Sbalzato in un ambiente tanto estraneo alle sue abitudini, Whymper incappò fatalmente nel fascino della montagna e dopo qualche tempo unì il suo nome a quello dei connazionali che rappresentavano, in quei giorni, l'*élite* dell'alpinismo. Per anni, vivendo a Zermatt, cercò di convincere alcune guide a seguirlo nel progetto che tutti ritenevano oltre le possibilità umane: la scalata di quella piramide quadrangolare che si rialza all'improvviso su una grande muraglia sopra i tremila metri: il Cervino per gli italiani, il Matterhorn per il versante svizzero. La leggenda popolare aveva da tempo alonato la cima di superstizione ed anche per questo le proposte di Whymper cadevano nel nulla. Ma il 14 luglio 1865 il caparbio isolano ebbe la sua rivincita e la bandiera dell'Union Jack sventolò in vetta alla « Grande Bocca ».

Di questa impresa sono stati ampiamente divulgati i particolari e non è a dire che i *réportages* abbiano sempre rispettato realistici dati di cronaca. Spesso — e sopra tutto per i tragici avvenimenti che si legarono al rientro di una delle due cordate a Zermatt — fantasia e diffamazione s'intrecciarono alla verità, per cui un avvenimento già parecchio eccezionale acquistò dimensioni impensabili, coinvolgendo col nome di Whymper quelli parimenti famosi dell'irriducibile « avversario » Juan Antoine Carrel (la guida di Voltournanche che si vide soffiare il primato del Cervino con soli tre giorni di anticipo), di Francis Douglas, dei Taugwalder, di John Tyndall e di quanti ne furono in diverso modo e con diversa fortuna i protagonisti.

Al di fuori della cronaca e del racconto, e sopra tutto di quel tanto di inevitabile « giallo » che ancora traspare dalle rievocazioni, la vittoria sul Cervino costituì indubbiamente un momento fondamentale ché, capitolato l'ultimo avamposto delle Alpi, si concluse quella che a buon diritto è stata definita l'epoca d'oro dell'alpi-

nismo, con il conseguente passaggio ad una fase evolutiva le cui caratteristiche — per grandi linee — saranno quelle di un accentuato spirito sportivo più tendente all'attuale, di un interesse per la tecnica sino ad allora sconosciuto ed infine di una conseguente radicale trasformazione della mentalità stessa dell'arrampicatore.

Celebrandosene il centenario — e notevole spazio gli hanno riservato i grandi fogli di informazione e la tv con un servizio in diretta — era logico che il Festival di Trento (i cui legami con il mondo alpinistico internazionale si sono nelle edizioni recenti sempre più infittiti) disponesse del Cervino come del perno centrale della manifestazione 1965. Seppure maggior rilievo poteva darsi alla commemorazione, approntando una monografia filmata, cui avrebbe dato risalto spettacolare la « ripresa » del film di Trenker che « fictionizzò » la lotta tra Carrel e Whymper (*Der Berg Ruft*, La grande conquista, 1937), può senz'altro affermarsi che i quattro documentari esposti (*Le Cervin* di Taugwalder, *Le guide del Cervino* e *Via italiana al Cervino* di Mario Fantin e *Bitterer Siege - 100 Jahre Matterhorn* di Meili) hanno con dignità ed affettuosità di richiamo concentrata l'attenzione di un pubblico foltissimo.

Della misura e della sensibilità con cui Fantin da anni si dedica al cinema di montagna altre volte si è detto, come pure si è posto in giusto risalto il rigore scientifico e didattico che guida questo singolare reporter-scalatore nell'approntamento di un materiale prezioso la cui eccezionalità è superfluo sottolineare. Fantin — che è uomo della montagna nella accezione più integra e moderna del termine, compreso l'invidiabile *curriculum* di arrampicatore — è certo l'unico italiano da poter porre su piano internazionale. A fianco, cioè, degli Ichac, dei Languepin, per citare i primi che vengono alla memoria e che più sensibilmente hanno legato la loro attività a questo settore specializzato. Ma, a differenza dei registi citati e di qualche altro che ancora si potrebbe ricordare, Fantin in un certo senso si distacca proprio per il sempre presente ed inflessibile rifiuto di ogni lenocinio spettacolare, di ogni pur abile cammuffamento emozionale. Fermandosi al puro documento, al dato di cronaca (e vale qui ricordare il singolare contributo che ha dato ad una parte della realizzazione di *Italia K. 2*), alla spoglia documentazione di un avvenimento sportivo o tecnico, egli è conscio di rischiare — così spesso ed anche in questo particolare ambito — l'impopolarità; quanto meno di

vedere fraintesa una voluta umiltà per sciatteria o per scarso entusiasmo. Nel suo disporsi così personale dietro alla camera, Fantin sa invece ridare in assoluta pienezza il senso autentico e schietto dell'impresa che intende ostinarsi sovra tutto a « registrare ».

I suoi film sul Cervino e pure i due altri réportages (*Alpenfjord* e *Hoggar '64*) sulle spedizioni in Groenlandia e nel Sahara, hanno ribadito questa rigidezza di intenzioni, al di là degli effettivi risultati conseguiti. Seguendo la via della personale preferenza, potremmo anteporre *Le guide del Cervino*, una massiccia rievocazione di due ore, nella quale, composti con equilibrio, s'intrecciano stampe, disegni, fotografie e materiale filmato relativi ad una trentina di spedizioni alle quali hanno partecipato le guide di Valtournanche. Una sapiente opera di montaggio ha fatto sì che il profilo storico acquistasse vivezza e sapore e, in un tempo, la cronaca si svolgesse fluida tenendo d'occhio quelle qualità di suggestione che necessariamente si legano ad una vicenda tanto appassionante.

Su analoga via s'è posto lo svizzero Meili nel cui televisivo *Bitterer Siege - 100 Jahre Matterhorn* ha cercato di dare ancor più spazio al clima, al costume, alla mentalità del tempo in cui Whymper realizzò il suo « folle » proponimento. Forse qualche rigoroso cultore dell'alpinismo avrà accusato un senso di irritazione per certe divagazioni « mondane » che Meili ha ritenuto di dover inserire nel racconto; forse non avrà accettato il principio di una rievocazione cronachistica condotta con scarso materiale illustrativo (e pertanto spesso costretta all'affabulazione da trucchi ed effetti speciali), ma ad un giudizio meno specialistico ma « aperto », lo sforzo per inserire storicamente il fenomeno dell'alpinismo nell'atmosfera e nel gusto di un'epoca si rivela in effetti particolarmente apprezzabile e convincente. Più felice nella disposizione dei pezzi che servono a definire lo sfondo spensierato (gustosamente fissato in alcune *planches* e *gravures* che stagliano nettamente quello che era il coro di ogni avvenimento a sensazione), il telefilm svizzero mostra strappi e falle evidenti quando si intesta a voler minutamente descrivere l'avventura di Whymper e dei suoi compagni, quasi si trattasse di poter sfogliare un album di ricordi dalla minuziosità accanita. In ogni caso, comunque, proprio perché ci si è proposti di travalicare l'oleografia celebrativa, scegliando una vita inedita *à coté* del dato sportivo, il documento di Meili deve essere opportunamente valutato.

Con *Americans on Everest* di Dyhrenfurth e *Tsacra Grande* di Piero Nava si passa d'un balzo dalle « insensate » fatiche pionieristiche a quelle organicamente preordinate e tecnicizzate dei nostri giorni. L'impegno di entrambi gli autori è stato appunto quello di puntualizzare — anche per il profano — una gamma non ristretta di significati e di interessi: sportivi, scientifici, logistici. Una moderna spedizione-ascensione coinvolge infatti elementi di molteplice natura sicché il fronte compatto dei partecipanti, giunto al campo base, si suddivide in distinti gruppi di lavoro che, pur collegati tra loro, operano in stretta autonomia perseguendo fini settoriali in tutto diversi. Dyhrenfurth, nell'arco di circa un'ora di proiezione, ha inteso in particolare dare risalto a questo aspetto nuovo delle grandi imprese alpinistiche e con particolare precisione ha cercato di raccogliere in un vasto e vario servizio ogni faccia della complessa manovra. Che la parte riservata alle ascensioni — era la prima volta che gli statunitensi affrontavano i picchi himalaiani — abbia maggior spazio ed offra più scandite emozioni è ovvio, ma pure i capitali minori seguono un non solito ritmo narrativo.

Ne è da porre in secondo piano il contributo della così misurata « lettura » di Orson Welles il quale da un testo estremamente antiletterario e puntuale ha saputo cavare attimi di grande intensità in virtù di una esemplare dizione guidata a tessere un diretto e fitto dialogo con lo spettatore del piccolo schermo (si tratta infatti di un film 16 mm. adattato per una emissione a puntate). Ancora da ricordare — e non soltanto quale dato cronistico — l'eccezionale brano girato in vetta all'Everest. Per la prima volta, infatti, una camera è riuscita a darci dal comignolo del mondo una panoramica in movimento (quasi un giro di 360°). Dirne l'emozione non significa cavar fuori dal baule i soliti stracci della retorica. È lo stesso sussulto provato alle immagini fisse di Compagnoni e Lacedelli in vetta al K. 2.

Al di là delle grandi scalate, alcuni film di montagna di vario merito e di comune sentimento. Il polacco *Gora* di Wladyslaw Slesicki, *1.800 capi* di Cepparo e Uberti, *La foret: pourquoi?* dello svizzero August Kern, *Palestre dolomitiche* di Valentino Carlo. Il primo, cui è stato assegnato il massimo premio, è operina di ridotta misura, lineare nel racconto, tutta ritmata sui buoni sentimenti. La storia patetica, per dirla in due parole, di una maestrina di montagna che non rinuncia alla scuola ed agli allievi neppure nei giorni

di più inclemente clima. Se ne è voluto sottolineare « l'umiltà e la semplicità, il calore, la solidarietà e la comprensione umana » elementi tutti per definizione alla base del motivo ispiratore del Festival. Accertata la validità di tale indicazione sentimentale, resta da considerare se l'opera ha saputo riscattare il giulebbe con un taglio sicuro ed un andamento estraneo agli stereotipi della dolcezza. Se, in altri termini, è poesia o tavola illustrativa esemplare. Pur non volendo negare al giovane autore un equilibrato gusto narrativo ed una apprezzabile semplicità di linguaggio, non ci sentiremmo di avallarne l'inatteso successo. Diremmo piuttosto che la giuria ha troppo lestamente inforcato gli occhiali rosa e che, cullata alla tiepida lettura, s'è lasciata prendere di mano allargando oltre misura i cordoni della borsa.

Degno del riconoscimento è parso, all'inverso, *1.800 capi*, un *réportage* televisivo, della collana « Italia viva », che descrive la vita dei pastori sulle alte valli bergamasche. Gli ambienti, che già furono di sfondo ad un analogo servizio tv di Alberto Pandolfi (*Pascoli alti*), sono stati riportati sullo schermo mantenendogli la durezza e la scontrosità della gente che per mesi e mesi vive isolata provvedendo ai greggi loro affidati, unica ricchezza dei compagni rimasti a valle. In pro del dato realistico, della cronaca disadorna, della documentazione spiccia e non affaticata da storielline inzeppate a forza, il servizio ha rinunciato saggiamente ai languori, all'ovvietà di romantiche *ficelles*. Ne è sortito così un ritratto aspro in giusta misura, tutto raccolto attorno a quattro uomini (e tanti cani) che mai mostrano ambizioni recitative o che, per la circostanza, « si fanno » pastori. Un *exploit* abbastanza inatteso, ché né gli autori posseggono un *curriculum* di qualche consistenza, né si erano in precedenza provati — almeno a quanto ne sappiamo — nell'ambito dell'inchiesta filmata. E non è secondario il fatto che due tra i caratteristici punti deboli della nostra produzione documentaristica, il testo e la fotografia, risultino qui invece di netto appoggio al confortante risultato complessivo: il primo, ignorando preziosità letterarie, che così spesso si traducono in sbiaditi quando non irritanti luoghi comuni, si lega con equilibrio alle immagini limitandosi alla nuda cronaca di una vicenda consueta e quotidiana; la seconda, rinunciando a quella preziosità compositiva che solitamente si mutua in raffinati ma inutili formalismi, in un secco bianco-nero ha saputo individuare la opportuna chiave tonale per non raggelarsi in un fatto a sé stante, ma per tramutarsi in effettivo fattore narrativo.

A chiudere il capitolo montagna due cortometraggi gustosamente ironici: il tedesco *Ski Grotesk* di Görter e l'« animato » *Pierwszy, drugi, trzeci* del polacco Daniel Szczechura. Se il primo riprende con godibile *humour* le non inedite peripezie di un novellino degli sci (per altro interpretate da uno strepitoso acrobatasciatore), il secondo ha offerto nuova materia per meglio approfondire il notevole lavoro sperimentale che gli studi polacchi svolgono nel settore dell'animazione. Questa volta non si tratta di disegni o di forme animate, ma di singoli fotogrammi « bruciati » nella stampa e successivamente animati quasi a somiglianza di quei libriccini di ombre cinesi che da ragazzi si facevano scorrere sotto le dita a ricreare il movimento. Aggiungendo a queste immagini fisse altri esorcismi del mestiere (riprese *au ralenti,* pezzi in cui personaggi veri si mescolano a figurine disegnate, spezzoni autentici deformati nella successiva ripresa, ecc.), il giovane autore ha saputo combinare un *collage* che ha il tono e l'andamento di certe pantomime di Marceau. Indubbiamente un ulteriore passo innanzi nella aperta via della sperimentazione animata che per mano di nomi nuovi sta veramente bruciando le tappe di un tanto recente passato.

Il settore dell'esplorazione è stato nettamente dominato dal lungometraggio: il francese *Le monde sans soleil* (Il mondo senza sole) di Jacques-Yves Cousteau ed il sovietico *Zatkarovannye Ostrova* di Aleksandr Zguridi (1). Annotato che anche la « montagna » ha esposto due prodotti spettacolari, lo sprovveduto e troppo candido *The Avalanche* dell'indiano Serbjeet Singh e l'interessante *Tarahumara* del messicano Luis Alcoriza, varrà sottolineare che pure il nipponico *La terra meravigliosa* di Yamazoe e Tsuji aveva ottime carte per contrastare il successo ai più celebri avversari. In circa cinquanta minuti, con l'ausilio di un colore stregante e con l'appoggio di effetti speciali tali da umiliare i più celebrati tecnici di Hollywood, il mediometraggio racconta, con esemplare chiarezza divulgativa, l'evoluzione geologica del Giappone e ne sottolinea alcuni poco conosciuti aspetti attuali a confermare che nel nostro universo nulla è fisso od immutabile, ma che tutto è divenire

---

(1) Per *Le monde sans soleil* vedi « Bianco e Nero » n. 1, 1965 (G. GAMBETTI: *I documentari*), pag. 64; per *Zatkarovannye Ostrova* vedi questo stesso numero pag. 55.

incessante: coste, rocce, isolotti, caverne. Una lezione filmata, dunque, di straordinario livello anche artistico, che alla chiarezza esplicativa sa giustamente contrapporre suggestioni e stimoli visuali, sconcertanti interrogativi ed una ricchezza documentaria ben sorprendente. Dispiace pertanto che questo eccellente strumento audiovisivo sia stato completamente ignorato dalla giuria la quale, *una tantum,* aveva a portata di mano un pezzo di singolare rigore da additare ad esempio a quanti si propongono di usare il cinema (o la televisione) come aggiornato mezzo pedagogico.

Ma pure l'altra opera giapponese, *La festa di Durga nel Nepal misterioso* di Susumu Harada, ha rivelato esemplari qualità didattiche. Nell'ambito della rigorosa ricerca etnografica il testo di Harada s'inserisce con particolare autorità sia per la severa registrazione dei riti e delle tradizioni popolari, sia per l'indagine attenta compiuta all'interno della comunità indagata. La decisione con cui ha troncato di netto l'immagine, quando questa a registrare con insistenza un certo cerimoniale sanguinario poteva facilmente scadere nella compiacenza effettistica, sta appunto ad indicare con quanta onestà l'autore abbia accostato le popolazioni dei villaggi himalaiani e quindi come mai la rilevazione umana e scientifica abbia ceduto alle tentazioni di una spettacolarità dalla componente sadica.

Ma l'emozione più grande e scioccante il festival trentino ce l'ha data facendoci assistere alla nascita di un'isola. *Surtur fer Sunnan* dell'islandese Osvaldur Knudsen ha infatti documentato l'eccezionale fenomeno iniziatosi nel novembre 1963, in mare aperto, presso le coste dell'Islanda. Nei due anni successivi a quando una spaventosa eruzione vulcanica fece affiorare una prima striscia di terra, la piccola formazione s'è andata costantemente allargando, ha assunto nuove forme, ha creato per mesi fantasmagoriche scenografie di fumo e di lava, ha occupato giorno per giorno la « curiosità » attiva dei geologi e dei vulcanologi i quali hanno appuntato sulla pellicola ogni avvenimento ad aggiornare un ben insolito e stupefacente diario « degli avanzamenti ». Di questa vicenda Knudsen ha ridato gli attimi più esaltanti, ha scelto le pagine più suggestive ed anche decisamente emozionanti (a migliaia i lapilli sfrecciano nel cielo lasciando una nera traccia come *rockets* in formazione), ha isolato i momenti di pausa in cui gli scienziati in affannosa osservazione tentavano di compiere rilevazioni determinanti. Un servizio raro, eccitante, sconvolgente, giunto ora all'attimo supremo. Sulla terra

nuova, che ancora si brucia tra le ondate che l'aggrediscono, un gabbiano ha fatto il suo nido. È per l'isola l'inizio della vita.

CLAUDIO BERTIERI

La giuria del XIV° Festival Internazionale del Film di Montagna e d'Esplorazione Città di Trento — composta da Emilio Lonero (Italia), presidente, Paul Rotha (Gran Bretagna), Francis Bolen (Belgio), Ulrich Linck (Germania), Jean Juge (Svizzera), Mario de Silva (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

TROFEO GRAN PREMIO CITTÀ DI TRENTO: *Gora* di Wladislaw Slesicki (Polonia);

TROFEO DELLE NAZIONI: Italia;

COPPA AGIS: *Tarahumara* di Luis Alcoriza (Messico);

MENZIONE SPECIALE: Mario Fantin (Italia), « per l'importante contributo da lui recato, in questo Festival, al cinema di montagna »;

categoria 35 mm.

RODODENDRO D'ORO: non attribuito;

GENZIANA D'ORO (per il miglior cortometraggio di montagna): *Palestre dolomitiche* di Valentino Carlo (Italia);

NETTUNO D'ORO (per il miglior film d'esplorazione): *Zatkarovannye Ostrova* (t.l.: Le isole incantate) di Aleksandr Zguridi (U.R.S.S.);

categoria 16 mm.

PREMIO DEL CLUB ALPINO ITALIANO (Targa d'Oro e mezzo milione di lire, per il miglior film di spedizioni alpinistiche): *Americans on Everest* di Norman G. Dyhrenfurth (U.S.A.);

TARGA D'ORO (e mezzo milione di lire, per il miglior film di montagna): *1800 capi* di Renato Cepparo e Emilio Uberti (Italia);

TARGA D'ORO (e mezzo milione di lire, per il miglior film di esplorazione): *Surtur fer Sunnan* (t.l.: Nascita d'un'isola) di Osvaldur Knudsen (Islanda).

I film di Trento

EIN STOLZER BERICHT : 100 JAHRE ALPENVEREIN — **r.** : Theo Hörmann - **f.** : Theo Hörmann e Alfons Benesch - **m.** : Bert Breit - **p.** : Theo Hörmann Film-produktion Innsbruck - **o.** : Austria, 1964 - 35 mm., 20 minuti.

KENIA '65 — **r., f., p.** : Kurt Diemberger - **o.** : Austria, 1965 - 16 mm., 38 minuti.

WASSER TEUFEL — **r., f.** (Eastmancolor) e **p.** : Bruno Lötsch - **o.** : Austria, 1965 - 35 mm., 12 minuti.

AU PAYS DE NEUVE FRANCE : ATTIUK — **r. :** René Bonnière - **f.** (Eastmancolor) : Kenneth Campbell e Michel Thomas d'Hoste - **m. :** popolare - **p. :** Crawley Films Ltd. - **o. :** Canada, 1964 - 16 mm., 30 minuti.

CHANTIER SOUS LA MER — **r. :** Claude Duthuit e J. J. Flori - **f.** (Ektachrome) : J. J. Flori - **p. :** C.A.P.A.C. Paris - **o. :** Francia, 1964 - 35 mm., 10 minuti.

MONDE SANS SOLEIL, Le (Il mondo senza sole) — **r. :** Jacques-Yves Cousteau.

Vedere dati a pag. (7) del n. 1, gennaio 1965.

AUF WILDEN WASSERN — **r. :** Carl Borro Schwerla - **f. :** Hans Lutz e Franz Ausböck - **m. :** Rudolf Angerer - **p. :** Bayerischer Rundfunk Fernsehen - **o. :** Germania, 1962 - 16 mm., 30 minuti.

DER 6° GRAD AUF SKI — **r. :** Wolfgang Görter - **f.** (Kodachrome) : Jürgen Görter - **m. :** Jean Daetwyler e Peter Weire - **p. :** Wolfgang Görter Film - **p. :** Germania, 1964 - 16 mm., 40 minuti.

GEFAHREN DER BERGE — **r. :** Max Michel - **f. :** Sepp Furtner - **m. :** Peter Weiner - **p. :** Hans Schwarzmaier Filmproduktion - **o. :** Germania, 1964 - 35 mm., 11 minuti.

SKI GROTESK — **r. :** Wolfgang Görter - **f. :** Jürgen Görter - **m. :** Peter Weiner - **p. :** Wolfgang Görter Film - **o. :** Germania, 1965 - 35 mm., 26 minuti.

LA FESTA DI DURGA NEL NEPAL MISTERIOSO (t.l.) — **r. :** Susumu Harada - **f. :** Toshio Teshirogi - **m. :** Nakaba Takahashi - **p. :** Mainichi Hoso Film Inc. - **o. :** Giappone, 1964 - 16 mm., 26 minuti.

IL PAESE MERAVIGLIOSO — **r. :** Tetsu Yamazoe e Isao Tsuji - **f.** (East mancolor) : Junichi Segawa e Masami Fujita - **e. s. :** Kiyoji Suzuchi - **m. :** Michio Mamiya - **scg. :** Kazuo Kubo - **p. :** Tokyo Cinema Co. - **o. :** Giappone, 1964 - 35 mm., 47 minuti.

PIRAPARANA — **r. :** Brian Moser e Donald Tyler - **f.** (Kodachrome) : Niels Halbertsma - **m. :** Ernest Berk - **p. :** Derrick Knight & Parteners - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - 16 mm., 26 minuti.

THE AVALANCHE — **r :** Serbjeet Singh - **f. :** Jasieet Singh - **m. :** Pandit Ravi Shankar - **p. :** Serbjeet Singh - **o. :** India, 1964 - 35 mm., 85 minuti.

STAIRWAY TO THE SKY — **r. :** P. B. Pendharker - **f. :** M. S. Pendurkar - **m. :** N. C. Krishnamachari - **p. :** Ministry of Information and Broadcasting - **o. :** India, 1964 - 35 mm., 11 minuti.

SURTUR FER SUNNAN — **r.** e **f.** (Kodachrome) : Osvaldur Knudsen - **m. :** Magnus Bl. Johannsson - **p. :** Osvaldur Knudsen Reykjavik Ldt. - **o. :** Islanda, 1965 - 16 mm., 24 minuti.

ALPENFJORD — **r.** e **f.** (Ektachrome) : Mario Fantin - **p. :** Guido Monzino - **o. :** Italia, 1964 - 16 mm., 37 minuti.

ANTISMOG — **r.** e **f.** (Ektachrome) : Renato Cepparo e Emilio Uberti - **p. :** Record Film - **o. :** Italia, 1965 - 16 mm., 22 minuti.

APPUNTI SUL TRENTINO — **r. :** Giorgio Romano - **f.** (Eastmancolor) : Cesare Gatti - **p. :** Brera Produzione Cinematografica - **o. :** Italia, 1965 - 35 mm., 10 minuti.

ETÀ DEL LEGNO NELLA VALLE DEL FERSINO — **r.** e **f.** (Eastmancolor) : Giuseppe Sebesta - **m.** : Paride Miglioli - **p.** : Provincia di Trento, Assessorato Istruzione - **o.** : Italia, 1965 - 35 mm., 10 minuti.

HOGGAR '64 — **r.** e **f.** (Ektachrome) : Mario Fantin - **p.** : Guido Monzino - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 36 minuti.

LA FLORA ALPINA DEL TRENTINO — **r.** e **f.** (Gevacolor) : Adriano Zancanella - **m.** : Antonio Vivaldi - **p.** : Provincia di Trento, Assessorato Istruzione - **o.** : Italia, 1964 - 35 mm., 22 minuti.

LA PARETE D'ARGENTO — **r.** : Armando Aste - **f.** (Ektachrome) : Camillo Gaifas, Franco Solina e Armando Aste - **p.** : Armando Aste - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 21 minuti.

LE GUIDE DEL CERVINO — **r.** e **f.** (Ektachrome) : Mario Fantin - **p.** : Guido Monzino - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 120 minuti.

MINATORI TRA I GHIACCI — **r.** e **f.** (Kodachrome) : Pina Morando - **m.** : Salvatore Orlando - **p.** : Pina Morando - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 17 minuti.

1800 CAPI — **r.** e **f.** : Renato Cepparo e Emilio Uberti - **p.** : Record Film - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 30 minuti.

OPERAZIONE ETIACHE — **r.**, **f.** e **p.** : Vittorio Valesio - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 18 minuti.

PALESTRE DOLOMITICHE — **r.** : Valentino Carlo - **f.** : P. Lippiello e A. Salsano - **m** : Coro SAT - **p.** : Comando Generale Guardie di Finanza - **o.** : Italia, 1964 - 35 mm., 12 minuti.

ROSANNA VA A SCIARE — **r.** : Angio Zane - **f.** (Eastmancolor) : Diego Fiume - **m.** : Paride Miglioli - **p.** : Onda Film - **o.** : Italia, 1965- 35 mm., 11 minuti.

SAFARI AL KILIMANGIARO — **r.**, **f.** (Kodachrome) e **p.** : Adalberto Frigerio - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 28 minuti.

SOCCORSO IN MONTAGNA - TRASPORTO IN ROCCIA CON ATTREZZATURE DI SALVATAGGIO — **r.** : Valentino Carlo - **f.** : P. Lippiello e A. Salsano - **m.** : Coro SAT - **p.** : Comando Generale Guardia di Finanza - **o.** : Italia, 1964 - 35 mm., 12 minuti.

TSACRA GRANDE — **r.** e **f.** (Kodachrome) : Piero Nava - **m.** : Armando Gatto - **p.** : CAI Bergamo - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 32 minuti.

UNA NUOVA MONTAGNA — **r.** : Ansano Giannarelli - **f.** (Eastmancolor) : Giulio Albonico e Giuseppe Pinori - **m.** : Sandro Brugnolini - **p.** : REIAC Film - **o.** : Italia, 1965 - 35 mm., 12 minuti.

VIA ITALIANA AL CERVINO — **r.** e **f.** (Ektachrome) : Mario Fantin - **p.** : Guido Monzino - **o.** : Italia, 1965 - 16 mm., 47 minuti.

TARAHUMARA — **r.** : Luis Alcoriza - **f.** : Rosalio Solano - **m.** : Fernando e Aurora Clavel - **p.** : Producciones Matouk - **o.** : Messico, 1964 - 35 mm., 117 minuti.

GORA (t.l. **La montagna**) — **r.** : Wladyslaw Slesicki - **f.** : Bronislaw Baraniecki e Leszek Kryzanski - **m.** : Zbigniew Rudzinski - **p.** : Studio Film Documentari Varsavia - **o.** : Polonia, 1964 - 35 mm., 18 minuti.

PIERWSZY, DRUGI, TRZECI (t.l. : **Il successo**) — **r.** e **disegni :** Daniel Szczechura - **f. :** Waclaw Fedak - **m. :** Wlodzimierz Kotonski - **p. :** Studi SE-MA-FOR Lodz - **o. :** Polonia, 1965 - 35 mm., 8 minuti.

W BIESZCZADACH (t.l. **A Bieszczadach**) — **r.** e **f. :** Zbigniew Raplewski - **p. :** Studio Film Documentari Varsavia - **o. :** Polonia, 1965 - 35 mm., 18 minuti.

CUERDAS Y RAMPONES — **r.** e **f.** (Eastmancolor) : Alberto Carles - **m. :** José Pagan e Antonio Ramirez Angel - **p. :** Carles Producciones Cinematograficas - **o. :** Spagna, 1963 - 35 mm., 11 minuti.

ALARM FUER XBT - DIE RETTUNGSFLUGWACHT IM EINSATZ — **r.** e **f. :** Rudolf Werner - **m. :** A. Platten - **p. :** Schweizer Fernsehen (SRG) - **o. :** Svizzera, 1965 - 16 mm., 42 minuti.

BITTERER SIEG - 100 JAHRE MATTERHORN — **r. :** Gaudenz Meili - **f. :** Willi Nötzli - **p. :** Schweizer Fernsehen (SRG) - **o. :** Svizzera, 1965 - 16 mm., 35 minuti.

LA FORET : POURQUOI ? — **r. :** August Kern - **f.** (Eastmancolor) : Heinz Zollinger e Paul Lehner - **p. :** Kern Film S. A. Bale - **o. :** Svizzera, 1964 - 35 mm., 14 minuti.

LE CERVIN — **r. :** R. Taugwalder - **f.** (Kodakrome) : P. Borer, E. Heiz e K. Traber - **m. :** Jean Daetwyler - **p. :** Taugwalder Films - **o. :** Svizzera, 1965 - 16 mm., 40 minuti.

LA SCALATA COME ARTE — **r., f.** (Kodachrome) e **p. :** Giuseppe Ritter - **o. :** Svizzera, 1965 - 16 mm., 12 minuti.

INNSBRUCK - GRENOBLE — **r., f.** (Kodachrome) e **p. :** Denis Bertholet - **o. :** Svizzera, 1965 - 16 mm., 35 minuti.

SCHELLEN-URSLI — **r. :** Ulrich Kündig - **f.** (Eastmancolor) : Andreas Demmer - **m. :** Armin Schibler - **p. :** Condor Film AG - **o. :** Svizzera, 1964 - 35 mm., 19 minuti.

ZÀTKAROVANNYE OSTROVA (Le isole incantate) — **r. :** Aleksandr Zguridi.

Vedere dati a pag. 70 di questo numero.

AMERICANS ON EVEREST — **r. :** Norman G. Dyhrenfurth - **f.** (Kodachrome) : Norman G. Dyhrenfurth e altri - **voce del commento :** Orson Welles - **m. :** Giuseppe Ferrara - **p. :** Norman G. Dyhrenfurth & American Geographic Magazine - **o. :** U.S.A., 1964 - 16 mm., 52 minuti.

MAGNIFICENCE IN TRUST — **r. :** Norman G. Dyhrenfurth - **f.** (Kodachrome) : Ronald P. Dexter - **m. :** Albert Glasser - **p. :** Chomolongma Pdt. - **o. :** U.S.A., 1964 - 16 mm. 29 minuti.

SKI COUNTRY - USA — **r.** e **f.** (Kodachrome) : Roger Brown - **p. :** Summit Films - **o. :** U.S.A., 1963 - 16 mm., 28 minuti.

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

Bergamo: un panorama del film d'arte

Una rassegna cinematografica internazionale come quella di Bergamo che apparentemente si presterebbe a un discorso critico unitario ed esauriente, trattandosi di un settore del cinema alquanto ristretto (film d'arte e sull'arte), in effetti si è andata di anno in anno allargando sino a comprendere un po' tutto quanto si produce nel mondo nel campo del corto e del medio metraggio (ma a volte anche del lungometraggio) che non sia direttamente influenzato da esigenze commerciali e spettacolari. La stessa suddivisione della mostra in categorie diverse e in parte complementari, come quella del film sull'architettura e sull'arte contemporanea, quella del film didattico d'arte e sull'arte, quella del film animato, quella del film sperimentale e d'avanguardia, quella dei film d'arte per la televisione e quella dei film delle arti per la televisione (con una terminologia non sempre chiara ed esplicita), pare che non voglia porre dei limiti troppo ristretti all'ammissione in concorso dei singoli film, lasciando alla giuria (selezionatrice e premiatrice) un largo margine di scelta. Cosicché più che un discorso generale sulla situazione del documentario artistico o del film sperimentale o del telefilm nei vari paesi, che risulterebbe in ogni caso approssimativo e non sufficientemente documentato dato l'esiguo numero delle opere esposte, la rassegna bergamasca permette di fare alcune considerazioni critiche sui singoli film e sui singoli autori, con risultati parziali ma non per questo meno interessanti. E non foss'altro che per averci dato l'occasione di vedere in Italia alcuni film di notevole valore che ben difficilmente passeranno sugli schermi normali, il « Gran Premio Bergamo » merita il nostro riconoscimento e dimostra la sua utilità.

La giuria internazionale, composta da Arturo Lanocita, presidente, e da Nino Zucchelli, direttore e organizzatore della rassegna, Jean-Marie Drot, Aleksandr Makhov e Vatroslav Mimica, ha visionato ben 192 film sui 224 notificati da 32 nazioni e ne ha ammessi soltanto 28 in concorso e 9 fuori concorso. La selezione è stata rigorosa, forse anche troppo severa, perché ha limitato notevolmente sia il numero delle nazioni partecipanti, sia soprattutto le opere esposte, non tutte inoltre di altissima qualità. Si sarebbe preferito un panorama un po' più vasto, che permettesse un giudizio fondato su una maggiore documentazione. Comunque sia, dei 37 film visti,

almeno una quindicina si imponevano per le loro alte qualità stilistiche o per l'originalità dei temi, e altrettanti rientravano nel corretto mestiere o nell'alto artigianato.

Alcuni film furono già presentati ai precedenti festival di Tours e di Annecy e di essi su queste colonne scrissi nei miei servizi su quei festival. Si tratta di *Ruka* di Jiří Trnka, *Acte sans parole* di Bruno e Guido Bettiol, *Les jeux anges* di Walerian Borowczyk, *Shibam, Stadt in Sudarabien* di Walter Jacob e Hanna Weber, *Tonari no jaro* di Yoji Kuri, *The Hoffnung Symphony Orchestra* di Harold Whitaker e *Clay* di Eliot Noyes. Altri invece non presentano particolari qualità artistiche e mi limito a segnalarli in poche righe. Sono i belgi *Bruegel et la folie des hommes - I: Babel* di Jean Cleinge, che pure si fa ammirare per l'accuratezza con cui certi temi di fondo della pittura bruegeliana sono messi in luce in rapporto alla società del tempo; e *Sculpture aujourd'hui* di Frédéric Geilfus, che in maniera confusa e letteraria presenta un panorama ampio ma un po' caotico della scultura contemporanea. Sono i canadesi *La forme des choses* di Jacques Giraldeau, documentario sul Simposio internazionale di scultura tenutosi lo scorso anno a Montreal, alquanto sommario e divagante; e *Vaillancourt sculpteur* di David Millar e Pierre Vinet, corretto ritratto critico dello scultore canadese. Sono il francese *Ecce Homo* di Alain Saury, noiosa trattazione religiosa della missione del Cristo commentata dalle immagini sacre dei pittori dal medioevo a oggi e dai testi degli Evangeli; e il tedesco *Im Zwielicht der Zeiten: Hans Holbein der Jüngere* di Herbert E. Meyer, documentario didascalico sull'opera di Holbein soprattutto in Inghilterra alla corte di Enrico VIII. Sono infine il jugoslavo *Ruke i niti* di Vladimir Basara, cortometraggio d'effetto, stilisticamente pregevole ma viziato di formalismo, sulla lavorazione dei tappeti in Macedonia; l'ungherese *Terabrazolas a festeszetben* di Gabor Takacs, elementare trattato di prospettiva con riferimenti storici alla pittura dal medioevo a Picasso; e il sovietico *Pered nacjalom spektaklja* di I. Gutman, in cui l'autore, in maniera narrativamente confusa, ma con spirito d'osservazione a volte acuto e con un buon uso della cinecamera, illustra il mondo teatrale sovietico, attori e spettatori, in una grande città, nella fattispecie Mosca (il Bolscioi Teatr e il Teatro dei Congressi al Cremlino).

Tra i film meritevoli di maggior attenzione critica, mi piace mettere in primo piano i due italiani — *Antonio Ligabue, pittore* di Raffaele Andreassi e *Michelangelo Antonioni* di Gianfranco Min-

gozzi — il primo presentato in concorso, il secondo fuori concorso in serata di chiusura. Sono due opere di grande valore e che affrontano con stile moderno, sia pure in direzione differente e con risultati differenti, due personalità non comuni del mondo artistico italiano, il pittore Ligabue, recentemente scomparso, e il regista Antonioni. Il film di Andreassi è costruito su tre sequenze-episodi di circa 8 minuti ciascuna che rappresentano tre momenti differenti della vita di Ligabue: il suo vagabondare per la campagna imitando il verso degli animali, il suo vestirsi con abiti femminili e la composizione di un suo autoritratto, infine il corteggiamento, insistente e patetico, di una donna del luogo. La cinecamera di Andreassi appare a volte impietosa nell'insistenza con cui coglie i più intimi moti dell'animo del pittore, ma proprio attraverso questa insistenza di particolari e di primi piani il mondo magico e fantastico di Ligabue balza fuori vivo e genuino. La stessa composizione del film, lineare e per episodi affiancati, che potrebbe sembrare frammentaria e incompleta, appare invece a una attenta visione ricca di stimoli critici, adatta a un maggior approfondimento dello studio dell'arte e dell'opera di Ligabue. Sicché i suoi quadri, che Andreassi inserisce nel film accortamente e al punto giusto, ne sono criticamente illuminati, costituiscono i punti fermi di un discorso su Ligabue commosso e poetico (1).

Diverso nell'impostazione tematica, nella struttura narrativa e nella tecnica di ripresa, l'ampio ritratto di Antonioni che Mingozzi (ex allievo del C.S.C.) compone nel suo film costituisce anch'esso un contributo critico alla comprensione dell'arte di uno degli autori più rappresentativi del recente cinema mondiale. Condotto secondo i moduli dell'inchiesta-filmata (il film è stato realizzato per la televisione), esso si compone di una serie di interviste con amici e collaboratori del regista ferrarese, di sequenze edite e inedite dei film antonioniani e di riprese dirette di Antonioni al lavoro, in un tutto organico che il sicuro mestiere di Mingozzi e il suo preciso gusto cinematografico risolvono in uno spettacolo vivace e spregiudicato. L'opera di Antonioni è seguita nel suo sviluppo e in rapporto alla sua vita e al mondo del cinema italiano sulla traccia di un succoso commento di Tommaso Chiaretti e attraverso le dichia-

(1) Cfr. anche in questo stesso numero giudizio di C. Bertieri a pag. 57.

razioni, sovente gustose e inattese, degli intervistati. L'abilità di Mingozzi non risiede soltanto nel rigore con cui sceglie e monta le singole interviste o nella modernità di ripresa degli intervistati, ma soprattutto nel valore di testimonianza che riesce a dare alle parole e alle frasi e più ancora nell'acutezza con cui tratteggia il ritratto di amici e collaboratori, veri personaggi minori di una storia il cui protagonista — Antonioni — vive proprio nel riflesso degli atteggiamenti e delle dichiarazioni loro. Si vedano al riguardo i ritratti di Zavattini, di Valentina Cortese, di Rosi o di Monica Vitti, schizzi vivacissimi che compongono un più vasto quadro, quello del cinema italiano di ieri e di oggi, sullo sfondo del quale si stacca la complessa personalità di Michelangelo Antonioni.

A confronto del film di Mingozzi, il francese *De Laurentiis, ou l'homme Protée* di Jean-Marie Drot, che pure ha in comune il tema (un personaggio di primo piano del cinema italiano) e la tecnica di ripresa (il film-inchiesta), mostra i suoi fortissimi limiti e la sua origine, sostanzialmente pubblicitaria. A differenza di Mingozzi, Drot incentra il suo ritratto sulle dichiarazioni di De Laurentiis e su immagini dirette che lo riprendono nel vivo del lavoro, sul « set » o in sala di proiezione. A parte certe ripetizioni, certe lungaggini ingiustificate che rallentano il ritmo del racconto, è indubbio che la personalità di De Laurentiis come uomo di cinema, intraprendente, cocciuto, sicuro di sè, ambizioso, « arrivato » e cosciente di esserlo, vien fuori e s'impone, anche sgradevolmente, all'attenzione degli spettatori. Ciò che manca nel film è una dimensione critica che illumini l'opera del produttore italiano, un discorso chiaro e preciso sul valore e sui limiti di un'esperienza indubbiamente coraggiosa e tenace. Cosicché le immagini e le parole solo a tratti, e quasi inconsapevolmente, permettono un giudizio sull'uomo e sull'opera sua, ma più sovente rimangono sul piano dell'illustrazione, della notazione curiosa o mondana, del pettegolezzo.

Come ritratto di un uomo del nostro tempo, in questo caso il poeta inglese Dylan Thomas, ben più significativo e complesso è apparso il film di Rollie McKenna *The Days of Dylan Thomas,* realizzato per la televisione. Il film è composto soltanto di fotografie e di immagini fisse, montate sapientemente seguendo il ritmo della vita e dell'opera del poeta e sottolineate da un conciso commento e da ampi brani di poesie lette dallo stesso Thomas. Il risultato è un commosso omaggio al poeta e al tempo stesso un felice tentativo di comprenderne il mondo morale e spirituale e le ragioni

di una vita bruciata in pochi anni. McKenna ha un gusto preciso e personale nel taglio delle immagini e una scioltezza narrativa veramente esemplare, sicché certo compiacimento formale che è possibile riscontrare qua e là nell'opera viene riscattato da uno stile sicuro che mette in risalto fatti e persone. Anche il francese *H.M., ou l'espace du dédans* di Jacques Veinat è un film su un artista, il pittore Henri Michaux, ma visto esclusivamente attraverso la sua opera, i suoi quadri astratti, i suoi disegni « mescaliani » e il commento di brani tratti da scritti suoi sull'arte e la pittura. Veinat indaga con acume all'interno dei dipinti, mostra la genesi e i significati delle opere, cerca di cogliere l'essenza di un'arte difficile e difficilmente definibile e riesce a comporre un ritratto critico esauriente e stimolante. Nello stesso ambito, ma con minore forza rappresentativa, minor rigore metodologico e una più facile (e ingenua) impostazione narrativa, si muove il polacco *Interpretacje* di Jaroslav Brzozowski, che mette a confronto l'opera di tre pittori contemporanei polacchi per trarne considerazioni e pensieri sulla pittura d'oggi. Si tratta di una specie di gara-esperimento in cui tre pittori sono invitati a rappresentare secondo il loro stile un soggetto comune, in questo caso il sorgere del sole su un lago, e a confrontare poi i risultati. Il « gioco » potrebbe risolversi in una pura curiosità, se il film non fosse sorretto da un commento parlato che chiarisce le ragioni delle singole poetiche e non ci facesse assistere alla nascita di un'opera d'arte (di tre opere d'arte), che riveste pur sempre un interesse particolare.

Nella categoria dei film « sperimentali e d'avanguardia » merita un cenno soltanto *Metamorfozy* del cecoslovacco Dusan Hanak, un telefilm che interpreta visivamente e allegoricamente alcuni brani del poema ovidiano, mentre di maggior valore è parso *J. S. Bach fantasie G moll* di Jan Svenkmajer. Si tratta di un film astratto — la trasposizione in termini visivi della musica di Bach — realizzato secondo i canoni di siffatte produzioni, ma nuovo e originale per la materia impiegata: muri scrostati, serrature arrugginite, porte, finestre, ecc. Svenkmajer, che è un regista teatrale ed è al suo secondo film (il primo, *Posledni trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara,* presentato lo scorso anno a Tours, non mi aveva convinto) si dimostra ormai padrone della tecnica e del montaggio cinematografici e sa comporre, con eleganza e un indubbio estro inventivo, anche se qua e là un certo effettismo ne guasta la rigorosa struttura ritmica, un film di grande suggestione formale.

Differenti per impostazione tematica e risultati espressivi sono i tre film americani anch'essi realizzati nell'ambito dello sperimentalismo: *The Existentialist* di Leon Prochnik, *Timepiece* di Jim Henson e *The Last Clean Shirt* di Alfred Leslie. Tutti e tre sono il prodotto di un ambiente artistico e culturale che ruota intorno ai temi della vecchia avanguardia di marca statunitense e non escono, sostanzialmente, dai limiti della ricerca di laboratorio, anche se più di uno spunto in essi contenuto merita attenzione. Il film di Prochnik è un divertimento intelligente, e tecnicamente interessante, ma si risolve in una serie di gags prevedibili e ruotanti tutti intorno alla trovata iniziale: un uomo che cammina per la strada in mezzo a gente che si muove a ritroso. Più compiuto il film di Henson che, in toni satirici e grotteschi, narra una giornata qualunque di un uomo medio americano condizionato dalle regole rigide e meccaniche della società di massa. Il ritmo è incalzante e le immagini si susseguono, con effetti di accelerazione e di « scatto-singolo », contrappuntate dal battito insistente del cuore del protagonista e da una musica jazz che ne ricalca il ritmo, sì da comporre una specie di balletto, un po' facile forse, ma non mai gratuito (2). Di più difficile lettura, *The Last Clean Shirt* di Alfred Leslie porta l'esperimento al limite di rottura. Si tratta di un film composto da una sola lunga sequenza ripetuta tre volte, identica nelle immagini e nel suono, con la sola aggiunta di didascalie differenti. Una ragazza bianca sale in automobile e, al fianco del guidatore negro, percorre un lungo giro per le vie di New York, discorrendo continuamente in una lingua incomprensibile fino al termine del percorso. Nella prima ripetizione della scena sono aggiunte didascalie che spiegano il senso del discorso; nella seconda altre didascalie che indicano i pensieri del negro: ma anche questo non è del tutto chiaro, perché confluiscono nel testo giochi di parole, associazioni verbali e riferimenti a una realtà familiare soprattutto all'autore e al suo « clan ». I significati del film — l'incomunicabilità, l'indifferenza o la solitudine dell'uomo — possono essere molti, e nessuno: esso ci interessa semmai per il rigore formale del discorso e anche per il coraggio (o la temerarietà?) del suo linguaggio: la sequenza è tutta ripresa di spalle a cinecamera fissa.

---

(2) Cfr. anche giudizio di C. Bertieri a pag. 63 di questo numero.

Tra i film di montaggio un certo interesse riveste il cecoslovacco *Dejiny svetove kinematografie* di Bohumil Vosahlic e Vojtech Kolic, prima parte di una antologia storica della cinematografia mondiale, che va dai Lumière all'avvento del sonoro. La trattazione è invero alquanto confusa, e non segue un rigoroso metodo storico, passando da una nazione all'altra o da un'epoca all'altra senza una effettiva giustificazione; gli stessi brani di film classici inseriti nell'opera sono arcinoti e non sempre significativi. Tuttavia alcuni pezzi inediti o rari (Chaplin che dirige, alcuni brani di *The Great Train Robbery* e di qualche film cecoslovacco dell'epoca muta) e un chiaro intento divulgativo giustificano un'impresa altrimenti inutile. Un poema su Parigi, commosso e patetico, è invece *Encore Paris,* realizzato da Frédéric Rossif per la televisione francese con materiale d'archivio a volte noto, ma più spesso raro o inedito. È la storia di oltre mezzo secolo della « Ville Lumière », dai tram a cavalli e dal primo cinema sul Boulevard des Italiens a oggi, attraverso la ricostruzione meticolosa di ambienti e personaggi. Rossif sa usare il materiale d'archivio con gusto e sensibilità e il suo amore per Parigi si manifesta in una serie di immagini, sapientemente montate, che fanno rivivere un mondo ormai scomparso, ma ricco di fascino e di malinconia. Il tema poteva essere facile, e pericoloso per la sua facilità: mi pare che Rossif sia riuscito a trattarlo in maniera originale e personale.

Tre mediometraggi a soggetto erano in programma, presentati dalla Francia, dalla Germania e dall'Unione Sovietica, i primi due tratti da testi letterari, il terzo su soggetto originale. Se il francese *La pharmacienne* di Serge Hanin è una corretta, ma alquanto fredda ed accademica, trasposizione cinematografica del racconto di Cecov, il tedesco *Nicht versöhnt* di Jean-Marie Straub, tratto dal romanzo « Billard um Halbzehn » di H. Böll, ha maggiori pretese di indipendenza estetica, anzi pare voglia imporsi per il suo linguaggio ellittico e antitradizionale. Il tema è la crisi dei valori nella Germania nazista e la decadenza di una famiglia borghese attraverso l'involuzione morale e spirituale di tre generazioni e Straub lo svolge in maniera indubbiamente personale, anche se non molto chiara. Le immagini e le sequenze, spezzettate e mischiate tra loro sulla traccia di esili ricordi e sensazioni, si compongono in un mosaico di impressioni visive che raramente colgono il dramma, morale e politico, di un intero popolo, com'era evidentemente nelle intenzioni dell'autore. Per cui il discorso, non solo ideologico ma estetico, è monco e il

risultato complessivo in larga misura deludente. Il sovietico *Dvoje* di Boleslav Ruz è invece un ottimo esempio di « cinema del disgelo », con influenze esplicite della « nouvelle vague » francese e di Truffaut in particolare. Narra l'incontro e il timido innamoramento di due giovani russi, un suonatore di oboe e una ballerina sordomuta, sullo sfondo di una società indifferente e inserita negli schemi della civiltà meccanizzata. I sentimenti dei due giovani, i moti del loro animo, le prime incomprensioni e l'approfondimento dei loro rapporti sono analizzati con acume psicologico e con viva partecipazione umana, e il ritratto che il regista ce ne dà è sfaccettato e suggestivo. Un certo romanticismo di fondo non guasta, anzi permette di meglio cogliere certe sfumature d'ambiente e, soprattutto, di porre in una certa luce, tradizionale forse, ma oggi anche anticonformistica, una storia d'amore dei nostri tempi. È un quadro della gioventù sovietica inedito e rivelatore di una mutata sensibilità morale e sociale, e ben si pone a fianco di un film come *Ho vent'anni* di Marlen Kutsev che, pur affrontando temi di maggior impegno, si dilungava poi su considerazioni marginali, perdendo quella concisione ed essenzialità, che mi pare siano invece le doti maggiori di Ruz.

I film d'animazione presentati, scarsi di numero e non sufficientemente rappresentativi, non hanno indicato vie nuove o nuovi autori. Di grande interesse tuttavia è pur sempre un film di Yoji Kuri e il suo *Samurai*, così ricco di invenzioni fantastiche, di suggestioni surrealistiche, di spunti grotteschi e paradossali, non ha deluso, anzi ha aggiunto un capitolo non inutile al romanzo ininterrotto che di film in film l'autore giapponese va componendo, quasi affresco allucinante di una società avviata sulla strada della « follia pura ». Abbastanza originale il jugoslavo *Vodja* di Branko Ranitovic, sia per il tema — la dittatura che, cieca, porta il popolo alla distruzione — sia per la fattura tecnica e il linguaggio narrativo — personaggi in carta ritagliata ripresi a volte dall'alto con effetti figurativi suggestivi —. Puro divertimento invece, e non sempre di buon gusto, anche se è evidente nell'autore la ricerca di una narrazione cinematografica tipo pop-art, l'altro film jugoslavo *Zenidba Gosp. Marcipana* di Vatroslav Mimica, animazione grottesca di persone e cose con effetti a volte macabri a volte surrealistici.

Prima di chiudere questa rassegna, vorrei ancora accennare a un cortometraggio jugoslavo che, pur nei suoi limiti e in maniera un po' facile, tratta del grave problema del rinascente nazismo in

una società, come la nostra, resa sorda dal benessere e dalla tranquillità economica. È *Una lacrima sul viso* di Stjepan Zaninovic, in cui la nota canzone italiana serve da « leit motiv » a una serie di immagini di vita contemporanea sapientemente intramezzate da richiami violenti ed immediati alla realtà di ieri (campi di sterminio, fame, guerra, distruzioni). Il tema poteva essere approfondito e Zaninovic mi è parso più interessato all'effetto spettacolare che al profondo dramma che lo sottende: tuttavia il film è decoroso e va segnalato.

GIANNI RONDOLINO

I film di Bergamo

BELGIO

BRUEGEL ET LA FOLIE DES HOMMES. I : BABEL — **r. :** Jean Cleinge - **p. :** Ministero dell'educazione nazionale e della cultura - **dur. :** 18'.

SCULPTURE AUJOURD'HUI — **f.** e **r. :** Frédéric Geilfus - **dur. :** 22'.

CANADA

LA FORME DES CHOSES — **r. :** Jacques Giraldeau - **p. :** Office National du Film - **dur. :** 10'.

VAILLANCOURT SCULPTEUR — **r. :** David Millar e Pierre Vinet - **p. :** Office National du Film - **dur. :** 17'.

CECOSLOVACCHIA

DEJINY SVETOVE KINEMATOGRAFIE : I (t.l. **La storia della cinematografia mondiale : I)** — **r. :** Bohumil Vosahlic e Vojtech Kolic - **p. :** Kratky Film - **dur. :** 49'.

J. S. BACH FANTASIE G MOLL (t.l. **Fantasia in sol minore di J. S. Bach)** — **r. :** Jan Svenkmajer - **p. :** Kratky Film - **dur. :** 9'.

METAMORFOZY (t.l. **Metamorfosi)** — **r. :** Dusan Hanak - **p. :** TV Cecoslovacca - **dur. :** 16'.

RUKA (t.l. **La mano)** — **r. :** Jiří Trnka.

Vedere dati a pag. 151 del n. 7-8, 1965.

FRANCIA

ACTE SANS PAROLES — **r. :** Bruno e Guido Bettiol.

Vedere dati a pag. 152 del n. 7-8, 1965.

DE LAURENTIIS OU L'HOMME PROTEE — **r.**: Jean-Marie Drot - **p.**: O.R.T.F. - **dur.**: 30'.

ECCE HOMO — **r.**: Alain Saury - **p.**: Michel Gast e Nicole Liss - **dur.**: 20'.

ENCORE PARIS — **r.**: Frédéric Rossif - **p.**: Télé-Hachette e Four Star - **dur.**: 52'.

H M. OU L'ESPACE DU DEDANS — **r.**: Jacques Veinat - **p.**: Jacques Veinat - **dur.**: 16'.

LA PHARMACIENNE — **r.**: Serge Hanin - **p.**: Les Films de la Maitrise - **dur.**: 26'.

LES JEUX DES ANGES — **r.**: Walerian Borowczyk.

Vedere dati a pag. 152 del n. 7-8, 1865.

GERMANIA

IM ZWIELICHT DER ZEITEN - HANS HOLBEIN DER JUNGERE — **r.**: Herbert E. Meyer - **p.**: Film-Studio Walter Leckebusch; - **dur.**: 13'.

NICHT VERSOHNT — **r.**: Jean-Marie Straub - **p.**: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet - **dur.**: 55'.

SHIBAM, STADT IN SUDARABIEN — **r.**: Walter Jacob e Hanna Weber

GIAPPONE

SAMURAI — **r.**: Yoji Kuri.

Vedere dati a pag. 67 di questo numero.

TONARI NO JARO (t.l. **L'uomo della porta accanto**) — **r.**: Yoji Kuri - **p.**: Yoji Kuri - **dur.**: 9'.

GRAN BRETAGNA

THE HOFFNUNG SYMPHONY ORCHESTRA — **r.**: Harold Whitaker.

Vedere dati a pag. 153 del n. 7-8, 1865.

ITALIA

ANTONIO LIGABUE, PITTORE — **r.**: Raffaele Andreassi.

Vedere dati a pag. 69 di questo numero.

MICHELANGELO ANTONIONI — **r.**: Gianfranco Mingozzi - **testo**: Tommaso Chiaretti - **p.**: IDI Cinematografica - **dur.**: 61'.

JUGOSLAVIA

RUKE I NITI (t.l. **Le mani e i fili**) — **r.**: Vladimir Basara - **p.**: Dunav Film - **dur.**: 9'.

UNA LACRIMA SUL VISO — **r.** : Stjepan Zaninovic - **p.** : Zastava Film - **dur.** : 11'.

VODJA (t.l. **Il capo**) — **r.** : Branko Ranitovic - **p.** : Vardar Film - **dur.** : 7'.

ZENIDBA GOSP. MARCIPANA (t.l. **Il matrimonio del sig. Marzapane**) — **r.** : Vatroslav Mimica - **p.** : Zora Film - **dur.** : 11'.

POLONIA

INTERPRETACJE (t.l. **Interpretazione**) — **r.** : Jaroslav Brzozowski - **p.** : Studio dei Film per l'Insegnamento - **dur.** : 18'.

SVIZZERA

TEREZIN — **r.** : Carlo Di Carlo.

Vedere dati a pag. 68 di questo numero.

UNGHERIA

TERABRAZOLAS A FESTESZETBEN (t.l. **Lo spazio e la prospettiva nella pittura**) — **r.** : Gabor Takacs - **p.** : Studio Mafilm, Budapest - **dur.** : 17'.

U.R.S.S.

DVOJE (t.l. **In due**) — **r.** : Boleslav Ruz - **dur.** : 35'.

PERED NACJALOM SPEKTAKLJA (t.l. **Prima dello spettacolo**) — **r.** : I. Gutman - **p.** : Studio Centrale di Attualità e Documentari, Mosca - **dur.** : 21'.

U.S.A.

CLAY — **r.** : Eliot Noyes jr.

Vedere dati a pag. 70 di questo numero.

THE DAYS OF DYLAN THOMAS — **p.** e **r.** : Rollie McKenna - **dur.** : 21'.

THE EXISTENTIALIST — **r.** : Leon Prochnik.

Vedere dati a pag. 71 di questo numero.

THE LAST CLEAN SHIRT — **p.** e **r.** : Alfred Leslie - **dur.** : 30'.

TIME PIECE — **r.** : Jim Henson.

Vedere dati a pag. 71 di questo numero.

In margine a due festival

Una spettatrice sovietica giudica i film italiani a Mosca

Come hanno giudicato i film italiani presentati al festival di Mosca i semplici spettatori? Abbiamo chiesto di scrivere le sue impressioni ad uno di questi, la prof. Inka Cechina, insegnante di italiano nell'Istituto di Lingue Estere di Mosca. Accanto al servizio di Aldo Scagnetti, queste note di una « non specialista » ci sembrano assumere un interessante valore di documento.

Per due settimane, dal 5 al 20 luglio — il periodo in cui si è svolto il IV° Festival Internazionale Cinematografico —, Mosca febbricitava.

La prima domanda che si rivolgevano gli amici appena incontratisi era: « Hai trovato dei biglietti? » I biglietti mancavano, anche se sessantamila spettatori ogni giorno riempivano ampie sale dove si proiettavano i film di 50 Paesi. I fortunati proprietari dei biglietti passavano attraverso le file dei moscoviti che ardevano dal desiderio di vedere un film del Festival.

Non sarebbe una esagerazione affermare che tra i film più desiderati da vedere c'erano quelli italiani. E i film italiani non hanno ingannato le aspettative del pubblico. L'Italia ha partecipato al Festival con 4 pellicole: 2 in concorso e 2 fuori concorso.

È curioso che sono state due opere dei registi italiani, per volontà della sorte (o degli uomini), insieme con quelle sovietiche, ad aprire e chiudere il ciclo di proiezioni al Palazzo dei Congressi del Cremlino. Si tratta rispettivamente di *Matrimonio all'italiana* e de *Le soldatesse.*

Il film di De Sica era atteso da tanto tempo. Si scherzava sul fatto che prima gli italiani ci hanno fatto vedere come si fa il *Divorzio* dopo il *Matrimonio all'italiana.* Ho avuto la fortuna di vedere questo film alla proiezione diurna dell'8 luglio nello spazioso cinema « Rossia ». Già i sottotitoli con i nomi di Sophia Loren e di Marcello Mastroianni hanno destato gli applausi del pubblico. Con Marcello Mastroianni i sovietici avevano fatto conoscenza da *Giorni d'amore,* uno dei suoi primi film, rinvigorendola con *Divorzio all'italiana,* in cui l'attore aveva affascinato tutti con il suo impareggiabile barone Cefalù.

Invece con Sophia Loren è stato il primo incontro, perché nell'*Aida,* l'unico suo film uscito sui nostri schermi, abbiamo visto piuttosto una gran bella donna. Certo si è parlato molto di Sophia Loren come una capacissima interprete della *Ciociara,* dei *Sequestrati di Altona,* di *Ieri, oggi e domani,* ma, come dice un nostro proverbio, « Meglio vedere una volta che sentire cento volte ».

In *Matrimonio all'italiana* abbiamo avuto la rivelazione di una vera at-

trice che non ha paura di presentarsi brutta e che conquista i cuori degli spettatori con la forza e la abnegazione dell'amore materno. La sua Filumena Marturano diventa il perno del dramma del film di Vittorio De Sica, regista tanto noto e amato da noi per i suoi *Ladri di biciclette, Umberto D*, che è stato rimesso in programmazione in occasione del Festival, *Il tetto,* etc. L'omonima commedia di Eduardo De Filippo è molto popolare nell'Unione Sovietica. Solo a Mosca è stata messa in scena da due teatri in russo, ed è stata recitata nella lingua originale dalla Compagnia di Eduardo stesso.

Il cinema ha permesso di estendere l'arco narrativo, di rievocare diverse tappe della vita dei personaggi. Sophia Loren ha saputo con straordinaria bravura rappresentare la parabola della sua eroina, da una ragazza sedicenne, novella prostituta piena di soggezione e nel frattempo fiduciosa nel prossimo, ad una donna precocemente invecchiata che ha combattuto troppe battaglie nella sua vita, difendendo il suo diritto di essere madre e di avere la propria famiglia. La Loren si è accattivata subito le simpatie del pubblico e ogni trovata del regista che aiutava la protagonista ad imporsi — come nell'episodio col medico dove si finge moribonda — veniva accolta con unanimi applausi. La semianalfabeta Filumena afferma la sua superiorità sull'intelligente Domenico. Marcello Mastroianni è stato un degno « partner » di Sophia Loren, ma la vera protagonista è Filumena-Loren. La giuria ha espresso il consenso del pubblico tributando all'attrice il premio per la migliore interpretazione da protagonista femminile. Peccato che il regista, sulla scia del successo del *Divorzio* di Germi, apra una serie di « qualche cosa all'italiana » come se volesse seguire la moda di un nuovo *Pane, amore e ...* Con un altro titolo, De Sica cerca forse di tipicizzare un caso particolare, il che suscita delle legittime obiezioni. Ciò che accade a Filumena Marturano non è un tipico matrimonio italiano; perciò la sua vittoria finale è piuttosto una evasione dalla dura realtà (e dai rischi della produzione cinematografica) che una conclusione logica d'una storia italiana. Comunque la maestrìa professionale di De Sica non lo abbandona in nessun film e rende piacevole ogni incontro del pubblico con lui.

In confronto a *Matrimonio all'italiana, Il momento della verità* di Francesco Rosi — il secondo film italiano presentato fuori concorso, che ha del pari raccolto un vasto uditorio — è più impegnato in una problematica sociale. Come nella precedente opera del regista *Mani sulla città,* nel film è forte una vena documentaristica, accentuata dalla presenza degli attori non professionisti. Nello stesso tempo esso racconta una storia tipica della Spagna dei nostri giorni. Per « sfondare », un giovane contadino venuto in città in cerca di lavoro senza soldi, senza mestiere, deve porre in gioco la propria vita. Il film è un coraggioso atto di denuncia. Ci porta nei quartieri popolari spagnoli, ancora più squallidi di quelli dei film neorealisti italiani perché là era un mondo appena uscito dalla guerra e qui una vita stabilizzata da decenni.

Rosi dimostra che i giovani non possono più accontentarsi dell'esistenza che avevano condotto i loro padri. Per questo vengono in città, offrono le loro braccia, ma nessuno li vuole. Per trovare un lavoro ci vuole un mediatore che spreme il più possibile il giovane. Se questi è bravo, potrà riuscire nella corrida, ed è l'unica sua possibilità di affermarsi nella vita. In apparenza il torero è un eroe, un esempio da seguire per i più giovani; ma in realtà è un poveraccio che viene sfruttato spietatamente dal suo impresario, che è intrappolato

nel circolo vizioso dell'incessante caccia al denaro; e conclude la sua vita come il suo antagonista, il toro vinto ed esanime.

In questo senso sono assai eloquenti le analogie a cui ricorre Rosi nei primi due e negli ultimi episodi del film: all'inizio la corrida alla pari con la processione religiosa è uno dei tanti feticci proprî della vita spagnola. Ed il secondo parallelo è tra i tori prigionieri degli uomini che li inseguono e li fanno battersi a morte e agli uomini prigionieri degli altri uomini, delle condizioni di vita, delle usanze, delle tradizioni. Nella sua ultima opera Francesco Rosi approfondisce la sua indagine sociale, ma gli manca la linearità e la limpidezza del film precedente e psicologicamente i personaggi restano ancora appena abbozzati. Le corride, i tori insanguinati a volte soppiantano il protagonista dalle sequenze, ma sono interessanti per il loro valore etnografico, facendoci apprezzare l'audacia, la prontezza di spirito, una sobria eleganza spagnola. Inoltre alle manchevolezze del film rimedia uno scorcio di vita della Spagna dei nostri giorni, realizzato con mano sicura e cuore aperto da un regista impegnato negli scottanti problemi del suo tempo.

La terza pellicola in lizza, *Gli indifferenti* di Francesco Maselli (sempre fuori concorso), ci fa ritornare all'Italia degli anni trenta. Tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, scrittore di cui parecchie opere sono tradotte in russo, il film rievoca felicemente l'ambiente moraviano. A Maselli e alla sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico non interessa molto né il tempo, né il luogo dove si svolge l'azione. L'epoca è appena abbozzata. Solo da certi vestiti, da alcuni particolari (il charleston) si può dedurre che sono gli anni '30.

Il direttore della fotografia Gianni Di Venanzo con la solita maestria ha raffigurato gli esterni d'una città anonima, fredda, ostile. Altrettanto grigia, senza scampo l'esistenza dei personaggi del film. Maria Grazia, la padrona d'una signorile villa — impersonata dall'indimenticabile Paulette Goddard — è l'amante dell'avvocato Leo, un uomo cinico e rapace (interpretato dal bravissimo Rod Steiger) che s'impadronisce non solo della villa ma anche dell'anima e del corpo di Carla, figlia della padrona. Forse Claudia Cardinale nei panni di Carla non ha dato il meglio di sé, ma il suo personaggio convince. Per mancanza di interessi, di occupazione stabile nella vita, la sua resistenza alla voluttà di Leone è condannata a fallire in partenza. Invano suo fratello Michele (Tomas Milian) affiancato dalla docile Lisa, amica della madre (Shelley Winters) cerca di opporsi alla disintegrazione della famiglia. Come sua madre, non è capace a nulla e il suo scoppio di rivolta è sterile e gratuito. La storia dei personaggi è isolata, distaccata da tutto il resto del mondo, è un « Kammerspiel » che rispecchia tuttavia il sorgere e l'affermarsi di un nuovo tipo d'uomo d'affari, senza scrupoli, che pone al di sopra di ogni rapporto familiare quello basato sul denaro, sulla compra-vendita. Perciò è logico il trionfo finale di Leone. Molto emozionante la musica di Giovanni Fusco. Nell'ultima sequenza della madre in costume da carnevale davanti allo specchio e della figlia sorretta dalla mirabile mimica di P. Goddard, essa assume toni addirittura tragici.

Come abbiamo già accennato sopra, alle *Soldatesse* di Valerio Zurlini è toccato di chiudere il festival. Il fine corona l'opera e la pellicola italiana è stata una degna conclusione della rassegna cinematografica di Mosca. È difficile parlare di questo film perché è un'opera corale, estremamente coraggiosa e « autocritica », come ha osservato uno degli sceneggiatori, e autore del romanzo

da cui è stato tratto il film, Ugo Pirro. Gli autori del film non hanno temuto di lavare i panni sporchi in pubblico e di rivelare le « marocchinate » italiane nella Grecia vinta.

L'odissea d'un camion con carico vivente di ragazze greche, prostitute per i bordelli dell'esercito italiano, colpisce per un misto di crudeltà e di tenerezza. Le ragazze greche, figlie della Grecia, culla della civiltà occidentale, sono costrette a vendersi per non morire di fame. Sono tredici, sono di diversa età e di diverse condizioni sociali e culturali, ma è la guerra che le ha accomunate e le ha portate allo stesso vergognoso mestiere. Un gran merito del regista è di non essere un semplice registratore di spiacevoli fenomeni della vita, come fa Godard nel suo *Vivre sa vie.*

Con gran simpatia Zurlini tratteggia i personaggi delle « soldatesse » rappresentate da Anna Karina, Marie Laforêt, Lea Massari, Valeria Moriconi ed altre.

Per la loro intelligenza e sensibilità spiccano due ragazze, amiche inseparabili, Elenithe e Evtichia nell'eccellente interpretazione di Anna Karina e Marie Laforêt. Sono vittime, schiave dei loro oppressori e nel contempo, con i loro valori umani, superano di gran lunga i propri vessatori. Sono loro, le più umili e umiliate, a dare lezioni di solidarietà e di nobiltà d'animo ai loro accompagnatori italiani, il tenente Martino (l'ormai conosciuto Tomas Milian), il sergente autista (Mario Adorf), il maggiore Alessi (Aka Gavric).

Si veda la sequenza quando Evtichia in preda all'attacco della malaria butta via le introvabili pillole di chinino offerte dal tenente. « O per tutte o per nessuna ». Evtichia è una natura indomabile, fino all'ultimo non può rassegnarsi al suo nefasto lugubre destino e nel finale è logica la sua fuga dai partigiani greci. E per bocca sua sono espressi i pensieri dei creatori del film. Infatti, si possono ricostruire le città, risanare le ferite, ma chi può restituire la gioventù, la fiducia nella vita e le speranze nell'avvenire a coloro che avevano vent'anni in quegli orribili tempi? Il film condanna la bestialità e la disumanità della guerra e suona monito severo per il futuro.

Tra le cause che hanno portato le ragazze alla prostituzione, oltre alla guerra e alla fame, c'è anche il fascismo. Sì, anche il fascismo che prima beffava i vecchi professori universitari, poi depravava i giovani italiani, che a loro volta portavano la depravazione agli altri. Solo in queste condizioni — commenta un attempato capitano italiano — sono diventati possibili i fatti verificatisi in Grecia dove infierivano le camicie nere, spargendo il sangue degli innocenti dove passava il calvario delle soldatesse. Ma chi semina vento, raccoglie tempesta. I partigiani greci, invisibili, inseguono il camion vendicandosi delle umiliazioni delle loro compatriote. In un villaggio i fascisti ne rastrellano tre.

A nostro parere, questo episodio è un po' fuori tema e sembra una lungaggine che appesantisca la narrazione. Però, senza dubbio, rivela ancora una volta le idee antifasciste degli autori del film. Per loro volontà nel viaggio si scontrano il tenente Martino e il maggiore Alessi. Nel primo, attraverso le incrostazioni della propaganda fascista, si fanno strada sentimenti umani, desiderio di aiutare le ragazze, di rimandare il momento della tragica separazione. D'altra parte, la sua umanità fallisce alle prese con le leggi della guerra. Il maggiore è un tipico prodotto del sistema fascista. Non apprende nulla dalle sue

compagne di viaggio e ne uccide una pur di salvarsi la pelle. Passo per passo il regista insieme con il brillante A. Gavric smaschera il personaggio di fascista tanto simpatico in apparenza e antipatico in fondo. Questa forte carica antifascista rende *Le soldatesse* particolarmente attuale ai nostri tempi come un sentito appello all'umanità, dalla grandiosità d'una tragedia greca.

Il film può vantare, oltre al pieno affiatamento del « cast » internazionale, l'ottima fotografia di Delli Colli e la suggestiva musica di M. Nascimbene. Tutto sommato, ha giustamente fruttato al regista Zurlini il premio speciale della giuria.

A festival finito ancora una volta possiamo rallegrarci per aver conosciuto nuove opere dei vecchi e nuovi amici-cineasti italiani e augurar loro tante altre felici realizzazioni nella loro attività creatrice.

INKA CECHINA

Una giornata con Dreyer

Quasi ogni mattina, nella sala grande del Palazzo del Cinema, al Lido, durante la XXVI^a^ Mostra di Venezia, avevano luogo le conferenze stampa dei registi dei film che un pubblico particolare — nelle intenzioni e nei programmi si sarebbe dovuto trattare solamente di giornalisti — aveva appena terminato di vedere. Il lunedì 30 agosto c'era grandissima attesa perché, dopo *Gertrud* (attorno al quale — a differenza della « prima » parigina del dicembre scorso — si era subito creata un'atmosfera di profondo rispetto e l'attenta consapevolezza di essere di fronte a un'opera degna del proprio autore), sarebbe giunto sul palcoscenico, appunto, Carl Theodor Dreyer.

Gli ultimi fotogrammi stavano per passare sullo schermo, i minuti secondi di « porta chiusa » con cui il film termina scorrevano interminabili, e già Dreyer era apparso in sala, assieme al signor Hauerslev, un po' collaboratore e un po' segretario, e al Direttore, Luigi Chiarini. L'applauso — inconsueto in una seduta che era riservata — o che doveva essere riservata — ai critici, venuto spontaneo alla fine del film, si fece caldissimo, più ampio, insistente e affettuoso quando si accesero le luci, e si scorse l'anziano signore dalla carnagione rosea e dai capelli sottili e bianchissimi, con la famosa scriminatura sulla sinistra, vestito di grigio, di media statura, che si affacciava sulla sinistra della sala, fra le tende di una delle porte di servizio. Dopo un momento, Chiarini guidò Dreyer sul palcoscenico e lo presentò ai giornalisti, sottolineando la grandezza della sua figura, l'eccezionalità della circostanza.

Dreyer mancava da Venezia dal 1955, dieci anni esattamente, l'anno di *Ordet* — quando non fu del tutto convinto di un verdetto che posponeva il film a tutta la sua figura e la sua opera —, ma io lo ricordo identico, la stessa figura, lo stesso portamento, le spalle appena curve, l'occhio grigio e attentissimo, i capelli appena meno bianchi. In realtà, la presenza di Dreyer alla Mostra di quest'anno — così come, qualche giorno più tardi, sarebbe successo con Buster Keaton — è apparsa uno degli avvenimenti emotivi e spettacolari e culturali insieme di maggior rilievo: anche se chi si aspettava da Dreyer una

serie di interventi, di prese di posizione, di chiarimenti teorici, di confessioni, di citazioni polemiche o aneddotiche o personali su se stesso, sui propri film, sul cinema in generale, sui registi, di oggi o di ieri, è rimasto pressoché del tutto deluso.

Sapemmo poi che il viaggio in aereo non era stato del tutto tranquillo, e che il regista era arrivato all'aereoporto del Lido appena poche ore prima, con scarso ristoro; sapevamo dei suoi settantasei anni di età, di una vita artistica fortemente vissuta, di grande impegno professionale, dei suoi relativamente pochi film, specie dal 1928, l'anno della *Passion* (sei in tutto, compreso quello, e quello di oggi), e del moltissimo lavoro per ognuno di essi, appena intervallato da qualche cortometraggio: ma nel cuore di tutti era la speranza che il regista ci si manifestasse *personalmente,* al di là dei suoi film, legati ormai alla storia dell'arte. Invece Dreyer si limitò a poche risposte molto brevi, dette con voce lenta e con una pronuncia francese o a volte inglese, chiara ma non del tutto sicura, pensando e pesando ogni parola. Si diede la colpa alla stanchezza, alla vecchiaia; e gli anni, e tante esperienze, certamente influiscono su ognuno in maniera rilevante. Ma si dimenticò che dieci anni prima Dreyer era stato lo stesso uomo di poche parole, di poche idee da manifestare in pubblico, di scarse risposte per gli altri, fuori dello schermo. E allora? Poteva essere uno dei tanti casi di grandi uomini, magari di uomini geniali, che sanno esprimersi con gli scritti, con le opere, e assai meno a voce.

Il pomeriggio del 30 e poi il giorno seguente, il 31 agosto, ho avuto personalmente l'occasione di stare accanto a Dreyer per lunghe ore, dal mattino alla sera, per coordinare e concludere una sua intervista televisiva in occasione di un ciclo dei suoi film in programma per il prossimo anno. Il pomeriggio del 30, di fronte a un pubblico più ridotto, in una sala più piccola, presentando un volume di suoi scritti, fu più prodigo di parole, ringraziò con calore chi gli aveva rivolto tante manifestazioni di stima e di affetto quali solitamente nel cinema non hanno cittadinanza: in realtà Dreyer è sì uomo di cinema, ma dei quattro o cinque in tutto che nobilitano il cinema quale una delle più peculiari forme espressive del nostro tempo, e delle più interiormente ricche di possibilità e di valori. Dreyer sembra sempre non aspettarsi gli omaggi, gli elogi, ma poi li accetta senza complimenti, e nello stesso tempo ricambia con il medesimo calore chi glieli ha rivolti, non li trattiene mai come un « omaggio dovuto », perché si pone continuamente, col proprio interlocutore, sul piano del rispetto umano.

Alla fine della riunione gli consegnai, tramite il signor Heuerslev, il testo in francese delle domande che sarebbero state alla base dell'intervista per la televisione. Avevamo cercato, con G.B. Cavallaro (il quale presenterà il ciclo televisivo), soffocando il grande desiderio di sapere il maggior numero di cose possibili, di semplificarle e di ridurle all'essenziale, sia pure lasciando spazio a ciascuno dei suoi sei film, da *La passion* a oggi. L'appuntamento venne fissato per l'indomani alle 10, per un incontro eventualmente chiarificatore, e quindi per la registrazione.

Il mattino successivo Dreyer fu puntualissimo, ma fu subito facile capire che dalla registrazione si era ancora lontani. Ci incontrammo al tavolo del bar subito fuori del palazzo del cinema, con l'inseparabile signor Hauerslev che faceva da interprete e non ci lasciava un momento. Il signor Hauerslev mi disse

che Dreyer aveva letto in francese, la sera prima, le domande che gli avevo passato, ma che voleva pensare meglio, in danese. Il signor Hauerslev non conosceva così bene il francese da poterlo leggere agevolmente traducendolo in danese: ricorremmo all'aiuto della gentile interprete della Mostra, la quale volse le domande dal francese all'inglese; poi il signor Hauerslev ne trascrisse, in un taccuino, il testo in danese, che sottopose a Dreyer.

Dreyer, intanto, era tranquillissimo, negli intervalli mi rivolgeva la parola, in francese, lentamente ma chiaramente, e rispondeva alle mie osservazioni, alcune delle quali erano comprese nel testo che intanto si stava traducendo. Sotto i miei occhi si andava svolgendo una specie di balletto che non si riusciva a interrompere, e che ormai andava avanti, senza fretta, verso i suoi naturali obiettivi. Il regista era atteso da almeno altre due interviste televisive: un inviato della televisione svedese passò di lì, lo salutò e consegnò al signor Hauerslev un foglietto ... con altre domande. Pensai con comprensione all'inviato della televisione svedese; e al francese che, poco dopo, fece altrettanto.

Il tempo di Dreyer al Lido, era contato, le ore passavano lentamente ma inesorabilmente. Eppure egli non negava ascolto a chiunque si soffermasse accanto al tavolo: si rivolgeva a me, con un sorriso, mi domandava scusa, ogni volta, e rispondeva ad ognuno, a nessuno negava un autografo, o su una fotografia o su una copia di un libro: un autografo famoso, nel mondo, per il quale invariabilmente rifiutava qualsiasi penna a sfera gli venisse proposta, estraendo dalla tasca del gilet la propria stilografica nera, con inchiostro blu, per vergarlo lentamente, con qualche tremolìo, ma con una calligrafia grande e sicura, che si faceva puntiglio nell'abbreviazione del Th.

Il laborioso processo di traduzione procedeva, intanto, e a un certo punto si fece mezzoigorno, poi l'una, poi Dreyer mi chiese che ci rivedessimo nel pomeriggio, alle 16,30. Alle 16,30 assistetti ancora alle ultime battute del giro di ritorno delle mie domande: Dreyer dettava le risposte, in danese, al signor Hauerslev, il quale ne scriveva il testo in inglese. Poi di nuovo l'interprete le tradusse in francese, e di nuovo il signor Hauerslev, in francese, ne rilesse il testo a Dreyer, il quale non mancava, a volte, di domandarmi chiarimenti e di fare apportare correzioni, piccole o meno piccole, al testo scritto a macchina. Poi, circa un'ora dopo, inaspettamente, Dreyer si dichiarò pronto. Malauguratamente, per una specie di contrattempo di carattere, diciamo così, tecnico, non erano pronte invece le telecamere per la registrazione. Ci volevano trenta minuti. Lo riferii a Dreyer con l'aria di chi, dopo una giornata di lavoro e di tensione per raggiungere un risultato, lo vede ormai sfuggire definitivamente davanti a sé, senza più alcuna speranza. Il signor Hauerslev sbuffò un poco. Dreyer invece mi disse che non era niente, avrebbe aspettato, seduto in poltrona, nella hall dell'albergo, finché tutto non fosse stato pronto. Temevo che il signor Hauerslev riuscisse a convincerlo ad andarsene nel frattempo, ma evidentemente non avevo ancora tirato le somme di quelle ore, poche ma lunghissime, trascorse in comune, seguendolo e studiandolo da vicino.

Un'ora e mezza dopo, infatti, Dreyer, sorridente e tranquillo, era lì ad aspettarmi, pronto, col foglio scritto in mano, domande e risposte in francese, e qualche correzione scritta di suo pugno, in rosso, questa volta con una penna a sfera tratta da una tasca della giacca. Il signor Hauerslev non c'era più, e non comparve, con la sua aria gentile e distaccata, gli occhiali cerchiati di metallo,

la corta barba scura a punta, la sua somiglianza con qualche personaggio di Bergman (Björnstrand, ad esempio, ne *Il volto*), per tutta la serata. Lo rividi di nuovo, a notte, all'uscita dalla proiezione del film in programma (*E venne un uomo*), con un impeccabile, anche se non obbligatorio, abito da sera: e mi rivolse un impercettibile cenno di saluto.

Dreyer mi seguì, verso la sala della registrazione, con passo svelto e, mi parve, con una certa curiosità. Guardò le macchine, le lampade, disse che non era niente se le lampade facevano una gran luce e un gran caldo. Mi chiese di registrare una a una le risposte: gli dissi del resto che le domande, quelle che egli stesso aveva sul foglio, sarebbero poi state lette fuori campo, a suo tempo, dal presentatore della trasmissione. Prima di ogni brano, rilesse attentamente il testo, apportando ancora qualche correzione: poi ripeté lentamente fra sé la frase che avrebbe detto di lì a poco. Avrebbe potuto con disinvoltura, e senza preoccupazioni di sorta, dare ogni tanto un'occhiata al foglio, risparmiando un faticoso esercizio di memoria, che però diventava anche, via via, ecco il punto, un puntiglioso gioco con se stesso. Leggeva e correggeva il testo, cercando la parola francese più esatta, domandandomi ancora chiarimenti e controllando con me un riferimento, un aggettivo, perfino un accento tònico, o un modo di pronunciare: e si era accorto benissimo che il mio francese non era per nulla superiore al suo.

Le registrazioni andarono avanti, con questo ritmo, fino circa a metà: leggeva il testo, ripeteva fra sé le frasi, e poi diritto, guardando alla macchina, appena impercettibilmente accaldato. A un certo punto ci fu una interruzione nei collegamenti dell'ampex. Dicendoglielo — era passata mezz'ora ed eravamo appena a metà — aggiunsi ovviamente che se aveva degli impegni poteva andare senza preoccupazioni. Mi tranquillizzò, non prese in considerazione la proposta neppure per un attimo, rispose che era anche lui un uomo di spettacolo, e che si rendeva perfettamente conto delle necessità della tecnica e del lavoro.

Personalmente, non c'entravo gran che: non ero un tecnico e il mio lavoro era ormai da qualche ora diventato così personale, così sui generis, da non essere legato più, al limite, né alle domande né alla registrazione. Dreyer fece quell'affermazione rivolto a una povera sola telecamera, a qualche lampada, a un piccolo microfono, a un operatore con l'occhio fisso nell'obiettivo della telecamera appollaiata su un cavalletto, a un altro tecnico in camice bianco, egli pure gentile e cortese, con una cuffia all'orecchio, collegato al pullman del giardino dell'albergo, là dove invisibile quanto anonimo, era chiuso il « regista »: tutto quello era lo « spettacolo » di fronte a Dreyer, di fronte all'uomo che aveva realizzato *La passion de Jeanne d'Arc* e *Dies irae,* miracoli di tecnica e di stile, e che ora affermava, su quelle attrezzature, essere *anche* lui un uomo di spettacolo, così da non meravigliarsi, da non dolersi dei contrattempi legati allo spettacolo. E la sua osservazione era normale, rispettosa, senza ombra di malizia e di secondi fini, senza iattanza e senza concessioni, ma con un profondo senso di consapevolezza e di rispetto.

Parlammo un po', mi disse che gli dispiaceva di andar via da Venezia il mattino successivo, perché di Venezia ce n'è una sola, anche se qualche sua città, in Danimarca, un po' le somiglia. Lì accanto un tecnico azzardò, disse che anche di Dreyer ce n'è uno solo, e lui alzò la testa di scatto, fece quasi un piccolo inchino e un sorriso, lo ringraziò. Poi gli chiese se avesse mai fatto caso

che lui e Chaplin hanno la stessa età (Dreyer è nato il 3 febbraio 1889, Chaplin il 16 aprile), e mi rispose di non conoscere l'età di Chaplin. Gli domandai se fosse esatta la notizia secondo la quale egli era, ormai da alcuni anni, il direttore di un cinematografo di Copenaghen, e me la confermò, precisandomi tuttavia di essere il gestore di una sala statale, e che quel lavoro gli piaceva molto, gli permetteva di essere a contatto con la gente, di seguire l'evoluzione del cinema, lasciandogli tutto il tempo per pensare, contemporaneamente, ai propri progetti cinematografici: quali ad esempio la *Vita di Cristo* cui lavora da anni, che è già molto avanti nella elaborazione e che realizzerà fra qualche tempo, senza porsi scadenze. No, non conosceva *Il Vangelo* di Pasolini, non poteva esprimere il proprio parere al riguardo, né dire se il suo film sarebbe stato simile o diverso da quello e in che cosa. Mi precisò tuttavia che era sempre stato molto attento alle esperienze artistiche dei vari momenti storici e culturali e dei vari paesi, alcune delle quali vicine, in qualche modo, anche ai suoi film.

Poi il collegamento tecnico fu ristabilito, e Dreyer ritornò, quasi scolaro, sotto la luce delle lampade, davanti alla telecamera. E tutto andò avanti come prima, con lo stesso ritmo cadenzato e prefissato, senza premure e senza pressioni. Finimmo verso le otto e mezza di sera, e Dreyer diede la mano a tutti, ringraziò in modo assai spontaneo e caloroso, e traversò con passo svelto la hall dell'albergo per salire nella sua stanza.

Quasi tutte le impressioni che possono venire da una giornata e mezzo come quella di cui ho parlato, sono legate assai più a delle sensazioni private e interiori che alla possibilità di ricavare princìpi ampi e generali. E non pretendo di dare alcun valore a questi ricordi, d'altronde inconsueti e rari anche in una Mostra di Venezia, se non quello appunto di stati d'animo per avventura messi, per lunghe ore, alla prova di un uomo di cui il nostro tempo conserverà, in alcune delle proprie espressioni d'arte, la personalità e il ricordo. Credo che la scrupolosa esattezza di Dreyer nello studiare domande in fondo semplici, e consuete, nel riferire le risposte, nel pensare alle cose da dire, nel muoversi, sia lo specchio fedele di uno stile che è suo da sempre e che si è manifestato nelle opere, e soprattutto in quelle grandi, da *La passion* in poi. Ecco perché era stato troppo facile, la mattina della conferenza stampa, far carico all'età e alla fatica della scarsa soddisfazione ricavata dal dibattito immediato col regista. Dreyer non è uomo da conferenza stampa, anche se il fatto di sentirlo parlare con la propria voce di fronte a alcune centinaia di inviati rimane importante e significativo, e anche se egli stesso ha detto anche a me di aver ricavato, dall'atteggiamento cordiale dei giornalisti, una specie di riscatto e di rivalutazione, per il suo *Gertrud,* già maltrattato a Parigi (e gli stessi critici francesi, a Venezia, si sono in parte ricreduti).

Egli pensa i film per anni e anni, li realizza a lustri e lustri di intervallo l'uno dall'altro, i movimenti dei suoi personaggi, sullo schermo, sono lentissimi, rarefatti, quasi immersi in una dimensione di spazio e di atmosfera che non è quella di tutti i giorni, le sue inquadrature hanno durate apparentemente impossibili e inaccettabili dalla tecnica comune, la sua macchina da presa non si muove che in modo spesso impercettiible. E i suoi film sono la riproduzione della sua mente, profondamente, straordinariamente riflessiva, profondamente pensatrice, tale da valutare a lungo eventualità e circostanze, anche le più piccole, prima di qualsiasi decisione ed azione, cogliendo pur tuttavia immediata-

mente, sempre, il senso e il significato delle proposte e delle cose: ma ogni concetto va trasfigurato nella mente, e acquista una dimensione nuova, proiettata nel futuro, in un rapporto che non è più di tempo comune, ma è legato intrinsecamente al tempo espressivo, a dimensioni che non sono valutabili col metro di tutti i giorni.

Perché *La passion de Jeanne d'Arc* è un film di trentasette anni or sono, e *Dies irae* ne ha ventidue, e *Ordet* dieci, eppure tutti sono film di oggi, e lo saranno di domani, quando qualcuno vorrà andare a riscontrare che cosa sia stato il cinema, se abbia voluto dire qualcosa, se sia mai servito a parlare all'uomo e dell'uomo in una prospettiva universale.

Ecco, se si può tentare una osservazione di gran lunga sproporzionata alle circostanze cui si è accennato, e riportate pedissequamente proprio per un piccolo contributo di carattere informativo e documentario, crediamo sia questa: come Dreyer, anche personalmente, anche come uomo, sia un uomo di oggi e di sempre, ormai, proiettato in misure non più contingenti; e come egli sia conscio, di questo, ne senta il peso, ma assolva al proprio incarico di regista, al proprio mestiere di artista lontano dall'industria, dal commercio, dal divismo, con grande e appartata modestia, con pudore e discrezione, sinceramente colpito dai tributi di omaggio e di affetto: sentendosi, nello stesso tempo, del tutto partecipe dell'umanità, e in nulla al di sopra di essa, dopo una lunga vita, che non avrà mai fine, al servizio della coscienza e della propria intrinseca onestà e dominante ispirazione.

GIACOMO GAMBETTI

Note

Montecatini '65 : la sorpresa veneziana

Fin dallo scorso anno, è stata apportata un'importante e necessaria innovazione alle consuetudini del Concorso nazionale del cinema d'amatore. Per non proporre indiscriminatamente alla Giuria tutto ciò che si è realizzato nel corso di un'annata nell'ambito di una sessantina di cineclubs italiani, è stata istituita una commissione di preselezione col compito di eliminare la zavorra sia dalla competizione che dalle proiezioni ufficiali del Concorso. L'anno scorso tale commissione si comportò con una certa severità di giudizio, e ciò suscitò un pandemonio fra i cineamatori rimasti esclusi dalla gara. Quest'anno, invece, essa è stata molto più prodiga e ha ammesso in competizione ben 110 film dei 189 presentati. Ma nemmeno questa benevola soluzione ha soddisfatto i cineamatori presenti a Montecatini, i quali, con la medesima foga con cui tre anni fa chiesero l'istituzione della preselezione, oggi ne auspicano la soppressione.

Nel corso di questo XVI Concorso abbiamo assistito ad un pubblico dibattito fra rappresentanti di cineclubs (che poi erano in massima parte gli autori stessi dei film proiettati alla manifestazione), durante il quale, mentre ci saremmo aspettati scambi di idee circa gli indirizzi o le indicazioni scaturiti dai film realizzati nella recente annata, o comunque qualche discorso di carattere culturale come potrebbe essere quello della necessità di un rinnovamento nella ricerca dei temi e nell'impiego della tecnica espressiva, si è invece discusso quasi esclusivamente pro e contro la commissione di preselezione oppure di questa o quella impostazione da dare al Concorso annuale. Insomma, la sensazione netta era quella di assistere ad una seduta di organizzatori di una amichevole gara sportiva, tesi a dare ad essa un carattere formale, piuttosto che ad un incontro fra persone strettamente interessate ad un fenomeno di comunicazione e di cultura passibile di grandi sviluppi solo se venga affrontato con coscienza e serietà più avvedute.

Può darsi che simile spirito sportivo possa riuscire simpatico a qualcuno, ma non contribuisce certo a stimolare la curiosità e l'interesse nei riguardi dell'attività cineamatoriale anche al di fuori della ristretta cerchia dei diretti interessati. È spesso accaduto che chi, occupandosi d'arte e di cultura, si è accostato una volta o due a questo « mondo », se ne sia poi ritratto un po' sconcertato

e infastidito proprio per aver riscontrato il prevalere di una mentalità che poco o nulla ha da spartire con gli interessi dell'arte e della cultura.

Ed è un vero peccato che ciò sia avvenuto e avvenga, in quanto, in mezzo alla massa dei casuali cinedilettanti, c'è pur sempre qualcuno che, provvisto di una solida coscienza umana e culturale, riesce ad esprimersi con genuina sensibilità e il cui ingegno meriterebbe di essere più largamente diffuso e riconosciuto. Valga, per gli anni scorsi, l'esempio del bresciano Franco Piavoli, autore dei documentari Domenica sera (1962), Emigrati (1963) ed Evasi (1964), provvisti di una forza di verità, di una carica sentimentale, di un armonico rigore, inusitati persino nel miglior cinema professionale. Valga, per quest'anno, l'autentica rivelazione costituita dai due film del veneziano Leone Frollo Angela (vincitore del Trofeo di categoria, della Coppa per la migliore regia e della Medaglia d'oro per l'interpretazione di Loredana d'Este) e Luciana alla Biennale, che testimoniano senza incertezze il più alto grado di maturità fino ad oggi raggiunto, almeno in Italia, nell'ambito del cinema d'amatore a soggetto.

Già un merito non indifferente di Leone Frollo (un giovane architetto) sarebbe stato quello di aver introdotto nel cineamatorismo, sulle indicazioni della più autentica « nouvelle vague » e più propriamente dell'opera del suo più autorevole rappresentante Jean-Luc Godard, una maniera espressiva svincolata da schemi tradizionali e, oltre tutto, particolarmente consona al semplice apparato tecnico del formato ridotto. Ma egli ha saputo fare di più: non ha fatto dell'accademia, non ha rimasticato una « moda »; bensì ha dato prova, oltre che di una certa consonanza d'interessi col mondo di Godard (l'attenzione per i personaggi femminili riguardanti con lucido distacco), di una decisa presa di coscienza di un linguaggio che tende all'essenziale e che (ciò che più conta) si manifesta con carattere di necessità. Ci riferiamo particolarmente ad Angela, in cui la storia della breve parabola di un amore viene rievocata dal protagonista maschile (che è Frollo stesso), mentre è immerso nel frastuono di una noiosa festa danzante, attraverso una serie di ricordi frammentari, svincolati da ogni logica di tempo e di spazio, e pur tuttavia ricomponibili dallo spettatore in un mosaico perfetto, per cui alla fine nulla rimane inespresso della figura e del carattere di Angela, con le sue deliziose reticenze e i suoi abbandoni, con le sue trepidazioni e i suoi disincanti.

L'altro film di Frollo, Luciana alla Biennale, è piuttosto un bozzetto, ma ugualmente delizioso: la protagonista, ragazza piena di vita e di simpatia quanto sventata e superficiale, viene « pedinata » dalla cinepresa durante una rapida escursione nei padiglioni dell'ultima Biennale veneziana e via via lo spettatore ne coglie le più sottili e spontanee reazioni di fronte a clamorosi esempi di astrattismo e di « pop-art ». Accortamente realizzato a colori, il raccontino si avvale anche di un ironico impiego del sonoro (i commenti in lingua straniera di altri visitatori alternati a brani di critica astrusa alla maniera di un noto critico d'arte, questi come i primi senza significato per Luciana) e di didascalie (« Luciana è ancora alla Biennale », « Luciana è fuori della Biennale ») che, oltre a completare la fine caricatura, sono un omaggio dell'autore al cinema di Godard. Più debole è un terzo film di Frollo, Senza grigio: tentativo un po' cerebrale di visualizzare i termini di una psicosi.

Il discorso sul miglior cinema d'amatore a soggetto visto quest'anno a Montecatini potrebbe arrestarsi qui; ma diremo ugualmente di qualche altro com-

ponimento degno di nota per talune indicazioni di sensibilità o per un certo impegno non del tutto superficiale.

La tendenza ad un cinema dai modi disinvoltamente moderni è testimoniata, sia pure senza la personalità di Frollo, anche da La fine di un amore, *film del giovane milanese Vincenzo Rigo, al quale, nel rappresentare l'ultimo incontro di una coppia di giovani al tramonto di un affetto amoroso, sono bastate alcune sottili annotazioni psicologiche, colte come per caso, per definire con sufficiente concretezza la varietà di carattere e di sensibilità dei personaggi. Interessante, nonostante la trasandata esposizione, è un altro film di Rigo,* Momento, *che tende a rappresentare in termini impressionistici (non senza reminiscenze antonioniane) taluni aspetti di desolazione della condizione umana nel mondo attuale.*

Sul piano di una non comune scioltezza narrativa al servizio di una trama ricca di invenzioni comiche e satiriche e di gustose tipizzazioni, alla maniera della commedia cinematografica di stampo britannico, non si possono che apprezzare i risultati di Operazione Hand-Kiss *di Calvini-Moreschi-Minasso-Onetti (C.C. Sanremo). Altrettanta dimestichezza col mezzo tecnico, benché profusa a vuoto in un racconto che procede per simboli alla maniera di una decrepita avanguardia, conferma Costantino Ceccarelli (C.C. Massarosa) con* Bianco e nero.

Un buon impegno psicologico nella costruzione dei personaggi, entro una sufficiente articolazione narrativa quantunque inficiata da qualche interferenza letteraria di troppo, si avverte in alcuni film del C.C. Torino, quali Amore amaro *di Luigi Coccimiglio e Senzio Grazi e* Racconto *di G. Bertola e C. Roncaglione, ma soprattutto in* Qualcosa di bello *di Livio Fusco e Giovanni Zanetti, che risulta pervaso da una sincera vena sentimentale. Quanto al resto, mentre si possono notare una certa dose di gusto e di intelligenza alla base di* Dream, *un raccontino a colori di Claudio Paterlini (C.C. Padova) che riecheggia alcuni motivi del film di Lester sui Beatles* A Hard Day's Night *(Tutti per uno,* 1964), *e discrete doti di ironia ne* Il traguardo *di Luigi Romagnoli (C.C. Sanremo), si deve lamentare che temi più impegnativi, come è quello della Resistenza o quello dell'analisi intimista che arriva a toccare i problemi del sesso e delle sue inibizioni, pur spesso ricorrenti in questo Concorso, non abbiano trovato che interpreti distratti e superficiali.*

Una certa povertà di buoni risultati si è registrata nel settore documentaristico. Il Trofeo di categoria è stato assegnato a Nein *di Bernagozzi e Buganè (C.C. Bologna) che, come l'analogo* Der Sieger *dei medesimi autori, è basato sul materiale esposto alla recente mostra bolognese di « Pittura e Resistenza » e vuole rendere omaggio agli artisti contemporanei che hanno trattato nelle loro opere figurative il tema della lotta antifascista tracciando nel contempo la storia della barbarie nazista (dal trattato di Monaco in poi) piegata via via dagli aneliti, dai sacrifici, dalle conquiste della Resistenza espantasi in tutta l'Europa. Mentre va riconosciuto ad entrambi i documentari il sicuro impegno civile in una precisa direzione ideologica, congiunto ad una buona articolazione della materia, va detto che altre opere forse più meritevoli del massimo riconoscimento sono apparse* Ai margini *di Mino Crocè (C.C. Casale), che tratta con commossa adesione umana dei sistemi di educazione dei bambini mongoloidi e ritardati psichici,* Il loro giorno *di Alberto Castellani e Rosa Lucio (C.C. Venezia), che*

si affida ad un impiego suggestivo del commento sonoro, e Città come me *di Giansiracusa e Rigo (C.C. Milano), che è un lodevole tentativo di rievocazione affettuosa di un ambiente attraverso taluni suoi aspetti lievitati dal sentimento.*

LEONARDO AUTERA

Film-famiglia a Vicenza: ricerca e verifica di una formula

Difficile formula, quella vicentina. Dice il suo regolamento all'art. 1: « La formula del film-famiglia non richiede necessariamente che un film debba trattare temi familiari, debba essere didascalico, o costruito su schemi e canoni prefissati, né debba, per evitare quanto sopra, essere un film d'evasione che si stacchi dalla realtà quotidiana per diventare astratto. Il film-famiglia dovrebbe proporre allo spettatore qualsiasi aspetto della realtà, vista però con tale sensibilità da renderla accostabile e positivamente valida a tutta la comunità familiare; un film quindi non per ragazzi che possono essere accompagnati dagli adulti, ma per adulti ed al quale possono assistere anche i ragazzi ».

Allo scopo di avviare un dibattito sul significato e sull'adeguatezza di tale titolazione, ma soprattutto sulla verifica della formula adottata, Vicenza (non dimentichiamo che Ente organizzatore è il Comune della città palladiana e che parallelamente ad essa si svolge pure una rassegna del film didattico con propositi specialistici: quest'anno rivolti, anche attraverso un Convegno a livello internazionale, al film geografico) ha ospitato una tavola rotonda con la presenza — rivelatasi stimolante e colma di utili suggerimenti per il futuro — dei rappresentanti nazionali della produzione (Anica) e del noleggio (Agis), di un esponente del Governo (l'on. Gagliardi), nella sua qualità di relatore alla Camera del progetto di legge governativo sul cinema, nonché di giornalisti e critici anche stranieri.

Nel tirare le somme alla conclusione dei lavori, s'è così accertata innanzi tutto nella rassegna di Vicenza l'acquisizione di una sua ulteriore maturità rispetto alla prima edizione (svoltasi nel settembre 1963). Per la seconda volta, cioè, la formula ha trovato nuova sistemazione e si avvia, sia pure con ovvie funzioni di « segnalazione » attraverso i film scelti e presentati, a concretizzare un discorso di educazione sociale; di stimolo per la produzione e l'esercizio e di proposta per quel « cinecircolo » spontaneo che dovrebbe essere ancora il gruppo familiare.

Come ebbe a dire Marco Bongioanni durante la tavola rotonda con la sua relazione introduttiva, « film-famiglia è innanzi tutto il cinema di mezzo, il cinema d'equilibrio, in definitiva l'unico vero cinema ». Vero cinema in quanto su esso dovrebbe sostenersi la produzione media di ogni paese, e ad esso dovrebbe attingere il comune spettatore per trascorrere il paio d'ore di passatempo soddisfacente, capace cioè di non umiliare la sua intelligenza. Tanto meglio se quel film riuscirà poi a stimolare in famiglia almeno un parziale dibattito sul suo contenuto e sulla sua formula narrativa. « D'altra parte — stralciamo dalle premesse inserite in catalogo dagli Ordinatori della Rassegna — la stessa nozione di " famiglia " è polivalente *(secondo latitudini e longitudini, civiltà e*

culture, nazionalità e tradizioni) e dinamica (*si evolve con i tempi e l'età, con l'istruzione e l'esperienza dei componenti*). *È quindi dalla stessa accezione del termine " famiglia " che provengono difficoltà notevoli a una formulazione del cinema che si vuole ad essa proporre* ».

Per intanto gli ordinatori si sono ancora mossi, sia pure con più avveduta selezione nei confronti del primo anno, entro un ambito empirico di comune accezione, considerando per famiglia il film « per tutti »: il film, in altre parole, di validità formale, tematica ed etica, proponibile a gruppi familiari dove i figli per lo più non oltrepassino l'età adolescenziale. Tuttavia possiamo aggiungere che almeno un titolo dei dieci proposti (lasciando da parte quelli inseriti nella retrospettiva-omaggio dedicata al francese Lamorisse, dal mediometraggio Bim *al lungometraggio* Voyage en ballon: *esempi di un cinema pulito — si legge nella motivazione in catalogo — che difende i tradizionali valori umani conferendo ad essi un patrimonio di poetica serenità), ha dimostrato il valicamento di questa prospettiva « minore »: il polacco* Beata (*t.l.: Beatrice*) *di Anna Sokolowska, che sembra rivolgersi piuttosto che a un pubblico di giovani o comunque di spettatori di ogni età ma « comuni », alla ristretta cerchia degli educatori.*

Ciò senza sminuire quello che è un suo intrinseco apporto d'ordine « spettacolare », di narrazione con fini emotivi e anche di suspense. I casi della graziosa studentessa sedicenne Beatrice che per protesta a quella che lei considera l'ipocrisia della scuola e della famiglia (una sua compagna è stata trasferita ad un istituto minore e fuori mano perché la sua irregolare prossima maternità non debba provocare traumi nelle altre studentesse), fugge da casa mettendo in ansia insegnanti, amici e genitori, sono visti da Anna Sokolowska con un'intenzione « educativa » per adulti. Di riflessione appunto per educatori.

Un caso a sé, che forse sarà difficile ripetere in futuro a Vicenza poiché raramente la didattica al cinema rifugge dalle tentazioni didascaliche. Un film che, tutto sommato, è stato seguito anche dagli adolescenti, che han potuto immedesimarsi nelle azioni di Beatrice cogliendo così, sia pure da una diversa angolazione (non quella proposta dalla regista) le sue indirette sottolineature d'ordine sociale. Utili comunque, perché stimolanti discussioni e scambi d'idee secondo i propositi e le speranze degli organizzatori vicentini.

Analoghe sollecitazioni sono state suggerite da altri film, più vicini alla « formula » della Rassegna: il britannico Whistle Down the Wind *di Arthur Ibbetson e il giapponese* Bakuro ichidai (*t.l.: L'allevatore di cavalli*) *di Shoji Segawa. Il primo proponendo uno squisito problema d'ordine religioso sul filo di un sorvegliato stilismo (alcuni ragazzi di un paesotto sperduto nella campagna inglese proteggono dalla « cattiveria » degli uomini un delinquente credendolo Gesù Cristo), il secondo drammatizzando invece un conflitto familiare e sociale (un maturo allevatore di cavalli vorrebbe che il figlio continuasse il suo mestiere, ma con dolore deve dividersi da lui e mandarlo in città a studiare), attraverso un lènto snodarsi dell'azione che riesce a mantenersi quasi indenne dalle continue tentazioni della facile commozione.*

Di proposito la rassegna vicentina si mantiene non competitiva. Suo scopo è infatti quello di sollecitare alla formula una continua apertura di temi e prospettive, realizzate attraverso le più diverse concezioni narrative ed estetiche. Una premiazione, segnalando ciò che alla giuria apparirebbe « migliore », finirebbe per isterilire la formula donandole dannose e limitate etichette. Vengono

piuttosto rivelati dall'inizio attraverso il Catalogo i criteri di selezione, che sono quindi già dei titoli di riconoscimento e di merito, valutati secondo le specifiche caratteristiche di ogni film. Caratteristiche aperte anche alla produzione documentaristica, che è stata infatti rappresentata con due pellicole d'impostazione e criterio nettamente differente: quella in parte di montaggio, statunitense, John F. Kennedy, Years of Lightning, Day of Drums *di Bruce Herschensohn; l'altra, francese,* Le monde sans soleil (*Il mondo senza sole*) *di Jacques-Yves Cousteau, che rivela tra le maglie del suo intento divulgativo-scientifico, sobrie ed efficaci aperture spettacolari.*

PIERO ZANOTTO

I film di Vicenza

JOHN F. KENNEDY - YEARS OF LIGHTNING, DAY OF DRUMS (Anni di luce, giorni di lutto) — **r.**: Bruce Herschensohn.

Vedere giudizio di G. Bachmann a pag. 117 e dati a pag. 120 del n. 7-8, 1965 (Cannes).

BEATA (t.l. **Beatrice**) — **r.**: Anna Sokolowska - **sc.**: Michal Tonecki - **f.**: Jacek Korcelli - **m.**: Jerzy Matuszkiewicz - **int.**: Pola Raksa, Renata Kossobudzka, Piotr Pawlowski, Wojciech Duryasz, Anna Ciepielewska, Marian Opania, Antonina Gordon-Górecka, Wieslaw Golas, Zygmunt Zientel, Bohdan Lazuka - **p.**: START Film Unit - **o.**: Polonia.

DROLES DE PHÉNOMÈNES — **r.**: Robert Vernay - **s.**: dal romanzo « Ces chers pétits » di Randal Lemoine - **f.**: S. Terac, R. Lemoine, R. Vernay - **int.**: Louis Devaivre, G. Dorziat, M. Marquet, Ch. Alers, D. D'Ines, G. Anys, J. Morel - **p.** R. Thevenet Conctact Org. PIP (Paris) - **o.**: Francia.

LE PETIT GARÇON DE L'ASCENSEUR (Ascensore di lusso) — **r.**: Pierre Garnier-Deferre.

Vedere dati a pag. (74) del n. 9, 1965.

TINTIN ET LES ORANGES BLEUES — **r.**: Philippe Condroyer - **sc.** e **dial.**: André Barret (dai personaggi dei « comics » di Hergé) - **f.**: Jean Badal - **int.**: Jean-Pierre Talbot (Tintin), Jean Bouise, Jeny Orleans, Félix Fernandez, Alvarez - **p.**: André Barret - **o.**: Francia.

LE MONDE SANS SOLEIL (Il mondo senza sole) — **r.**: Jacques-Yves Cousteau.

Vedere giudizio di G. Gambetti a pag. 64 e dati a pag. (7) del n. 1, 1965.

VACACIONES PARA IVETTE — **r.**: José M. Forqué - **s.** e **sc.**: Pedro Maso e Vicente Coelio - **f.**: Juan Mariné - **m.**: Adolfo Waitzman - **scg.**: Antonio Simont - **int.**: Catherine Diamant (Ivette), José Luis Lopez Vazquez (Federico), Luchy Soto (Julia), Carlos Pinar (Miguel), Marie Dea (Cecile), Jacques Marin (Noel), Guadalupe Munoe Sampedro - **p.**: Pedro Maso P. C.C.B. Films S.A. - **o.**: Spagna.

WHISTLE DOWN THE WIND — **r.**: Arthur Ibbetson - **sc.**: Richard Attenborough e Bryan Forbes - **int.**: Hayley Mills, Bernard Lee, Alan Bates, Norman Bird, Esis Wagstaff, Diane Holgate, Alan Barnes - **p.**: Bryan Forbes - **o.**: Gran Bretagna.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 54 del n. 4, 1962 (Valladolid).

UNA BIMBA CERCA IL PADRE (t.l.) — **r.** : Lev Golub - **sc.** : Yevegueni Ryss e Konstantin Gubarevic - **f.** : Oleg Avdeyev e Iossif Pikmane - **int.** : Ania Kemenkova (Lena), Vova Gusskov (Yanka), Vladimir Dorofeyev (lo Straniero) - **p.** : Bielorussfilm - **o.** : URSS.

BAKURO ICHIDAI (t.l. **L'allevatore di cavalli)** — **r.** : Shoji Segawa - **s.** : Masao Nakayama - **f.** : Shizuka Fuji - **m.** : Ichiro Saito - **scg.** : Kei Tazaka - **int.** : Rentaro Mikuni (Yonerato), Michiyo Aratama (Yuki), Yoshinobu Kanero (Daihei) - **o.** : Giappone.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

I film

Harlow

(*Jean Harlow - La donna che non sapeva amare*)

R.: Gordon Douglas - *s.*: dal libro « Harlow - An Intimate Biography » di Irving Shulman, scritto in coll. con Arthur Landau - *sc.*: John Michael Hayes - *f.* (Panavision, Technicolor): Joseph Ruttenberg - *scg.*: Hal Pereira e Roland Anderson - *m.*: Neal Hefti (canzone « Lonely Girl » di Jay Livingston e Ray Evans, cantata da Bobby Vinton) - *c.*: Edith Head - *mo.*: Frank Bracht e Archie Marshek - *int.*: Carroll Baker (Jean Harlow), Red Buttons (Arthur Landau), Angela Lansbury (Mamma Jean Bello), Raf Vallone (Marino Bello), Martin Balsam (Everett Redman), Peter Lawford (Paul Bern), Michael Connors (Jack Harrison), Hanna Landy (Signora Landau), Leslie Nielsen (Richard Manley) - *p.*: Joseph E. Levine per la Paramount / Embassy / Prometheus *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Paramount.

Sarebbe assai più risentimento di schedatore che lavoro di critico, ma siamo persuasi che tutti gli americanisti del nostro giornalismo cinematografico hanno provato la tentazione, dopo la visione di *Harlow,* di un commento su mezza cartella con spazio bianco a fronte per le rettifiche e le confutazioni, come s'usa per i *tests* d'azienda e per i compiti in classe alle scuole medie: tante sono le inesattezze biografiche che si sentirebbe il bisogno di correggere, le cose importanti omesse e taciute, le bugie fin troppo facili da smentire. Il falso nel cinema è circostanza quotidiana, siamo d'accordo, e Garibaldi e Verdi trasferiti sullo schermo hanno subito la stessa sorte. Ma proprio dove il personaggio ricostruito non appartiene alla storia, e non ha quindi a sua difesa, altrove, una cospicua e attendibile mole di documentazione, dove il personaggio costituisce esclusivamente un episodio di cronaca del costume e un punto — già labile — della vita del cinema stesso; dove insomma gli errori e le menzogne diventano meno identificabili di giorno in giorno, alterando così, in grave misura, non solo la realtà di quel personaggio ma persino il suo mito (in *Harlow* è coartata, addirittura capovolta la leggenda pubblicitaria della ragazza di platino, come vedremo) è giusto che siano gli amici del cinema e tutti coloro che ricordano con simpatia i film coinvolti nel discorso, a rimettere — fin dove possibile — le cose a posto.

Vero è che, probabilmente e con nostra maligna soddisfazione, la biografia *Harlow* (Jean Harlow, la donna che non sapeva amare, 1965) di Gordon Douglas vivrà nel tempo meno del

personaggio biografico, ancora abbastanza vivo nella citazione e nel rilancio retrospettivo. Non che il cinema di trent'anni fa fosse migliore. Niente affatto. Ma proprio perché non lo era, proprio perché il divismo imperava e sopraffaceva gli altri valori, un attore o un'attrice che fossero veramente una presenza lo erano in maniera perentoria, a dispetto dei brutti soggetti o dell'anonimità del regista. Ciò che colpiva era la loro autosufficienza e la loro incrollabilità. Poiché crearsi un *cliché* costituiva il traguardo massimo — e il *cliché* era soprattutto un accordo interno fra sceneggiatori e attore — una Presenza che indovinava il proprio film si assicurava le fortune di altri dieci film almeno: tanto poteva protrarsi allora lo sfruttamento di un successo. La Harlow apparteneva a quel periodo e sapeva adeguarvisi, ma sapeva anche correre qualche rischio. Giocò la carta del *sexy* quando il *sexy* era praticamente proibito, e quella della consapevole volgarità quando la sua Casa, la Metro-Goldwyn-Mayer, veleggiava su acque da idillio o da passione ottocentesca. Fu a suo modo una riformista, e questo le attirò molte simpatie fra il pubblico. Mentre le sue concorrenti più temibili facevano coppia con baritoni e gentiluomini in marsina, Jean fu la donna per Wallace Beery: e certi loro duetti restano indimenticabili. Quando Clark Gable circuiva mogli fragili o si fidanzava con sofisticate signorine dell'aristocrazia, era lei — con i suoi trascorsi burrascosi — a rompere l'assurdo vincolo e a riportare il simpatico manigoldo a un più consono *ménage* (parliamo di *Red Dust,* Lo schiaffo, 1932, e di *China Seas,* Sui mari della Cina, 1935). Tutti i suoi biografi notano che negli ultimi film questo tipo cominciava ad attenuarsi e a assumere caratteristiche altoborghesi. Ma il vulcano non era spento. La ricca ereditiera di *Saratoga* (id., 1937) si restituisce con gioia al mondo dell'azzardo come a una manifestazione primaria di vita; e il « sexy », più sorvegliato dalla censura dopo le audacie di *Red Dust,* erompe ancora all'improvviso da un gesto, da un ritmo. C'è in *The Libeled Lady* (La donna del giorno, 1936) un bacio tra le rotative d'un giornale, tra Jean e Spencer Tracy, che scotta più di tutta la complicata macchina erotica studiata per Carrol Baker nel film attuale, e che segna da solo l'abisso esistente fra le due attrici.

La vita privata della Harlow fu travagliata e rasentò in qualche occasione lo scandalo. Non però nella direzione e per i motivi che il film di Gordon Douglas adesso sbandiera, valendosi del libro di Irving Shulman (« Jean Harlow, an Intimate Biography », 1964) che si presenta come « libro di rivelazione » tradendo così a priori i suoi fini romanzeschi e piccanti. Si comincia a raccontare frottole alludendo all'infanzia dell'attrice, che non fu affatto misera, e al suo vero nome, che non era originariamente Jean Harlow ma Harlean Carpenter; si tace al contrario il colpo di testa della fuga da casa a diciassette anni e del primo matrimonio, che ebbe brevissima durata. L'avvenimento è ignorato a bella posta nel film perché tutta la vicenda fa perno su una Harlow illibata, che aspetta il principe azzurro e teme la propria verginità, o, per dirla con le parole della sceneggiatura, teme « di non poter resistere agli uomini »; così che più suggestiva apparirà al finale la sua resa agli istinti e la serie delle sue dissolutezze.

Altro ritocco: l'ingresso di Jean nel mondo di Hollywood, dopo mesi e mesi di coda all'ufficio comparse, per sfamare la madre e il patrigno Marino Bello. La ragazza aveva accettato in-

vece di partecipare a una ripresa per semplice curiosità, e subito dopo aveva ottenuto un regolare contratto. In effetti il contratto l'aveva costretta a recitare negli « shorts » di Laurel e Hardy e a prendersi qualche torta in faccia, circostanze tuttavia insufficienti ad avvolgerla nell'aureola di sacrificio che il film di Douglas compuntamente comincia a disegnarle intorno al capo platinato. Poi entra in ballo l'agente Arthur Landau, che ha fiducia in lei e la valorizza meglio (Landau, poco meritevole, ha collaborato con Shulman alla stesura della biografia). Un produttore le offre parti più consistenti e contemporaneamente le fa delle « avances » galanti. Qui nel personaggio del film (attore Leslie Nielsen) è forse lecito riconoscere Howard Hughes, che fu davvero della Harlow uno dei primissimi sostenitori e si piccava di giocare al Grande Libertino: la sequenza della seduzione nella camera a tendaggi, arredata col formidabile cattivo gusto di un Cedric Gibbons 1930, non è tra le cose malriuscite del film e lascia supporre che tanta ironia non sia spesa per un bersaglio inidentificabile. Jean fugge e il contratto va in fumo; ma Landau insiste sul « cliché » della verginella *sexy* e porta la ragazza nello studio di un certo Everett Redman (attore Martin Balsam) produttore della Majestic. Il riferimento è questa volta al possente Louis B. Mayer della Metro, per quanto la prudenza abbia consigliato di mutare con il nome del personaggio anche quello della Società che ebbe alle sue dipendenze la Harlow per tutti i suoi film maggiori: Mayer è morto da parecchi anni ma la Metro sarebbe tuttora un osso duro in un processo. Il Tycoon affida la nuova stella allo « studio executive » Paul Bern (stavolta il nome vero è rimasto) e Bern avvolge la Harlow in una corte discreta e « intellettuale ». Nascono intanto i primi film, e qui misteriosamente reticenza e irrealtà toccano il culmine: non rimangono inalterati neppure i semplici titoli, appaiono invece i manifesti di pellicole inesistenti come *Alleghen Trail, Sin City, Blonde Virgin, Love Me Forever, Luscious Lady.* Appare inoltre un attore di bell'aspetto, di nome Jack Harrison (lo impersona Michael Connors) che diventa il partner abituale di Jean. A chi ci si riferisce? Dovrebbe, a rigore, corrispondere a Clark Gable, il solo divo che nella realtà le è stato spesso al fianco. Ma nessun avvicinamento fisico, nessuna affinità professionale riusciamo a scorgere tra Gable e Connors. Meglio sospendere le ricerche.

Seguono le nozze tra Jean e Paul Bern, con le disavventure notturne che a suo tempo fecero il giro della stampa scandalistica di mezzo mondo. Proprio su questo punto, rimasto oscuro anche dopo il suicidio di Bern avvenuto tre mesi più tardi (gelosia? sadismo? inadeguatezza sessuale?) il libro di Shulman e il film hanno, a quanto pare, idee chiarissime. Tutto è narrato per filo e per segno da Jean stessa ad Arthur Landau, in una sequenza nella quale ipocrisia e cattivo gusto si esprimono con il linguaggio del peggior fumetto.

Siamo alla stretta finale: Bern si toglie la vita, Jean si stordisce in sfrenate imprese erotiche che hanno per lei sapore di rappresaglia (tutto il film, del resto, si accanisce su pesanti pretesti psicanalitici: il trionfo del sesso nella moglie punito con l'impotenza del marito; l'eco della perfetta intesa dei sensi di mamma Harlow e del patrigno Bello che fanno l'amore nella stanza accanto; lo stesso patrigno che guata Jean, tacitamente promettendo una soddisfacente iniziazione erotica). A questo punto, nella realtà, la Harlow si sposava per la terza volta, con

l'operatore Harold Rosson; ne divorziava e si fidanzava con l'attore William Powell. Sembrava aprirsi per lei un periodo sereno. Ma una complicata uremia la uccideva a ventisei anni, nel giugno 1937. Si scrisse, dei suoi ultimi giorni, che un determinato intervento chirurgico avrebbe potuto salvarla ma che l'attrice stessa lo aveva rifiutato per non interrompere la lavorazione di *Saratoga*. Pare invece che l'operazione fosse stata vietata dalla madre di Jean, in conformità alle sue credenze religiose di adepta della Christian Science. Di questi ultimi tristi e meschini episodi, nulla figura nel film: s'inventa solo una romantica polmonite, e la « vittima della vita » Harlow esce di scena.

Ripetiamo. Ripassare al setaccio il film continuando a dire « invece » non è ancora operazione critica e si dà per scontato che l'autore, e il biografo persino, possono a volte rinunciare allo scrupolo anagrafico. Ma qui l'alterazione è troppo marchiana e coinvolge, oltre all'attrice Jean Harlow, il significato stesso delle sue fortune, la qualità del suo personaggio fisso, l'ambiente hollywoodiano in generale. Ogni cosa è considerata esclusivamente in funzione di un brutale rendimento spettacolare ed epidermico. Manca l'intelligenza del cosiddetto « agonizing reapprisal », angoscioso riesame, che motiva taluni recenti film americani di gangster o di guerra. E manca anche il piacere della rievocazione satirica, continuamente raffrenata da indugi sentimentali e lacrimosi. Salviamo sì e no la ricostruzione del cinema « slapstick », con poliziotti e scivoloni, in cui è ambientato l'esordio dell'attrice; più volentieri accettiamo una sequenza chiave del film, quella in cui il produttore « Redman » decide di affrontare il genere « sexy » dopo una frettolosa inchiesta in materia (sono interrogati la sua segretaria e il suo « executive » culturale Paul Bern) e conclude lapidariamente: « Bene; faremo il " sexy " per famiglie », una formula che non è rimasta inapplicata nel cinema americano di trent'anni addietro e in cui possono includersi diversi film della stessa Harlow. La scena è impostata con evidente divertimento e attuata spiritosamente grazie all'ottimo Martin Balsam. È leggibile tra le righe la convinzione di illustrare una mentalità cinematografica superata ma tuttora sfruttabile; e più che mai s'intende come il film *Harlow* sia opera di un produttore più che di un regista.

Il produttore è Joseph E. Levine, questo « agitatissimo » dell'ultima Hollywood, Man of the Year 1960, l'uomo che investì un milione di dollari per il lancio negli Stati Uniti de *La loi* (La legge, 1959) di Jules Dassin, il distributore di *Godzilla* (id., 1955), oggi proprietario di cinematografi a New York, presidente dell'Embassy Pictures, « producer » di 74 lungometraggi televisivi, responsabile del più nutrito listino di film spettacolari americani per la stagione 1965-66. Abbiamo avuto modo di parlare di lui altre volte su queste pagine, recensendo *The Carpetbaggers* (L'uomo che non sapeva amare, 1964) *Where Love Has Gone* (Quando l'amore se n'è andato, id.) *A House Is not a Home* (Madame P ... e le sue ragazze, id.). In *Harlow* Levine si fa sempre più riconoscibile e rafforza quelle caratteristiche che abbiamo cercato d'individuare nei film precedenti: scandalismo prudente, cronaca reale dilatata a spettacolo, « équipes » vistose, superamento di qualche articolo di censura in armonia con le nuove norme autocensorie allo studio presso l'Associazione Produttori, e soprattutto obliterazione del regista, secondo le buone regole del produttore americano anteguerra del quale in

Harlow sembra a momenti farsi beffe. Perché Levine è un bizzarro e contraddittorio personaggio, con pose da innovatore e postumi di « zarismo » cinematografico alla Thalberg: buon pianificatore e decentratore preveggente, si rivela all'improvviso un gigante faccio-tutto-io dell'epoca Carnegie. Guardiamo i tre registi responsabili, in teoria, dei film sopra menzionati: Edward Dmytryk, Russell Rouse e ora Gordon Douglas dirigono tutti « alla Levine » come un'affiatata terziglia d'operai.

L'altra leva del successo di Levine è, come sempre, la situazione audace portata al limite e poi parata da una ugual dose di sentimentalismo e ingenuità. L'esercizio era appena abile in *The Carpetbaggers*; qui in *Harlow* tocca più volte il ridicolo. Questa Diva sospesa tra ipersessualità e martirio non è credibile un momento solo (d'altronde Carroll Baker, saggiata da Levine nello stesso ruolo in *The Carpetbaggers,* aveva già dato scarsa prova sia sulla corda realistica che su quella melodrammatica). S'intende soltanto l'intimo compiacimento di una produzione che sotto pretesto commemorativo-archeologico sogna ancora, inconfessatamente, gli Anni Trenta di Hollywood come il vertice da raggiungere e imitare per la soluzione di tutti i problemi.

Si sa che nel mettere insieme il « cast » Levine ha sempre la mano pesante. In Carroll Baker è evidentemente il solo a credere con ostinazione. Praticamente i soli idonei sono Martin Balsam e Angela Lansbury. Leslie Nielsen, assente dagli schermi da anni, fa parte dell'operazione recuperi che il produttore persegue con metodo in ciascun suo film (ha riesumato Audrey Totter in *The Carpetbaggers,* Jane Greer in *Where Love Has Gone*) ma si tratta d'un gesto, non di un risultato. Proseguendo nella scala dei valori si va verso il precipizio. Raf Vallone è circonfuso ad ogni comparsa di arie di Verdi e Rossini, perché ne esca incontrovertibile la sua esuberante origine italiana. E Red Buttons, che è Arthur Landau, sfoggia un trucco (e una recitazione) alla Theo Lingen. Peter Lawford, Michael Connors, gli altri si muovono con l'espressione di chi voglia svignarsela il più presto possibile.

TINO RANIERI

None But the Brave

(*La tua pelle o la mia*)

R.: Frank Sinatra - *s.*: Kikumaru Okuda - *sc.*: John Twist e Katsuya Susaki - *f.* (Panavision, Technicolor): Harold Lipstein - *scg.*: LeRoy Deane - *m.*: Johnny Williams - *mo.*: Sam O'Steen - *int.*: Clint Walker (capitano Dennis Bourke), Tatsuya Mihashi (ten. Kuroki), Frank Sinatra (Maloney, capo dispensario farmaceutico), Tommy Sands (sottoten. Blair), Brad Dexter (sergente Bleeker), Takeshi Kato (sergente Tamura), Tony Bill (Keller), Sammy Jackson (Craddock), Homare Saguro (Hirano), Kenji Sahara (Fujimoto), Richard Bakalyan (Ruffino), Rafer Johnson (Johnson), Jimmy Griffin (Dexter), Christopher Dark (Searcy), Don Dorrell (Hoxie), Phil Crosby (Magee), Yashaniko Tanimura (Ando), Toru Ibuki (Arikawa), Ryucho Shunputei (Okuda), Hisao Dazai (Tokumaru), Susumu Kurobe (Goro), Takashi Inagaki (Ishii), Kenichi Hata (Sato) - *p.*: Frank Sinatra (*p. ass.*: William H. Daniels) per la Tokyo Eiga / Toho / Artanis - *o.*: U.S.A. - Giappone, 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Informa Donald Richie, in uno degli ultimi numeri di « Variety », che il cinema giapponese e in particolar modo la Compagnia Toho si va organizzando per far fronte al sistema della « quota schermo » per la prima volta in corso di introduzione nel Paese. È il provvedimento governativo già ben

conosciuto in Occidente che impone ai circuiti di sale di prima visione la proiezione obbligatoria di film nazionali per un minimo di quaranta giorni l'anno, a scopo di salvaguardia dell'industria cinematografica indigena. Solo che il Giappone, nonostante l'elevatissima produzione, non dispone attualmente d'un numero di film sufficiente a coprire secondo le nuove esigenze la richiesta degli innumerevoli locali cinematografici; e questi d'altronde temono la caduta degli incassi, passando dai grossi spettacoli stranieri ai prodotti locali. La situazione è tanto più preoccupante in quanto — come accade in America — sono spesso le stesse Case di produzione (la Shochiku in testa) che possiedono e gestiscono i circuiti di sale.

Di conseguenza, afferma Richie, assumeranno grande importanza sul mercato le produzioni indipendenti e le co-produzioni con gli Stati Uniti. Le prime per la maggior scioltezza di rapporti finanziari, la più agile programmazione, le minori responsabilità di fronte ai vecchi circuiti. Le seconde perché non sottrarranno totalmente al pubblico nipponico l'amatissimo e predilettissimo film hollywoodiano (al quale la produzione nazionale chiaramente si ispira non appena può, come è facile constatare anche da noi sulla base delle pellicole giapponesi che giungono sui nostri schermi) ma lo sostituiranno con film misti, in cui nomi e capitali saranno equamente distribuiti sì da non mancare né all'aspettativa dello spettatore né ai dettami del nuovo sistema. In tutti e due i casi il cinema giapponese tenderà più che mai all'internazionalizzazione.

La società Toho è oggi quella che meglio si è preparata a una evoluzione in tal senso, sia incrementando i film indipendenti come ad esempio l'avventuroso *Bwana Toshi* (1965) di Susumu Hani, ambientato in Africa, sia stanziando cospicue somme nell'attività di co-produzione. Mentre Peter O'Toole e Toshiro Mifune preparano insieme un film biografico su Will Adams, si inserisce nel gioco anche il nome di Frank Sinatra e il suo *None But the Brave* (La tua pelle o la mia, 1965) che esce appunto da una combinazione fra la Toho/Eiga e la Artanis americana. Artanis, ossia il nome di Sinatra rovesciato, non è che una delle Sinatra Enterprises, cioè una delle infinite ramificazioni del potere finanziario dell'attore-cantante, qui elettosi per la prima volta anche regista. Sinatra è oggi l'affarista numero uno del cinema americano, e uno dei viaggiatori più instancabili del mondo dello spettacolo, oltre che un mostro di organizzazione. Questa triplice circostanza lo ha messo in grado di intendere prima degli altri le necessità di un mercato vasto come quello nipponico, disposto alla collaborazione, già aperto al cinema hollywoodiano e di sicuro affidamento tecnico. Ecco effettuato il congiungimento. Naturalmente non si vuol dire con ciò che Sinatra abbia agito da pioniere in tutto e per tutto; i precedenti esistono (ricordiamo tra l'altro la combinazione produttiva Harold Hecht-Daiei per *Flight from Ashyia,* I tre da Ashyia, 1963) ma è la prima volta che il produttore americano si improvvisa anche regista sul delicato terreno, e che sceglie un tema sulla guerra nippo-americana, anzi sulla fase più crudele di essa: le carneficine all'arma bianca nelle isole del Pacifico, dopo Guadalcanal, ricostruendole — si badi — dalle pagine di un libro dell'ex nemico. Il soggetto di *None But the Brave* è giapponese. Anche nel film, la vicenda è commentata in prima persona dal tenente giapponese (attore Tatsuya Mihashi). Il dialogo dunque appare deliberatamente cercato.

Internazionalista arrabbiato, sostenitore di tutte le leghe statunitensi per la Fratellanza Universale, ex attivista kennediano, cineasta litigioso e polemico — sono note le sue iniziative di alcuni anni addietro per ricuperare a Hollywood qualcuno degli sceneggiatori di sinistra banditi dalla produzione durante la caccia alle streghe — Sinatra poteva essere davvero il promotore di un dialogo nuovo. Ha gli umori e il fegato per farlo e i quattrini per sostenerlo. Dispiace perciò dire che *None But the Brave* è una buona iniziativa che prende però subito un corso sbagliato: e tra preoccupazioni finanziarie e commozioni commemorative lascia dietro di sé, inerte, quello che doveva essere il filo più tagliente della storia: l'esame critico e autocritico di quelle tremende giornate, il ricontrollo dopo la Corea, il significato del Vietnam rispecchiato su Guadalcanal. I film sulla guerra del '43 non sarebbero affatto sorpassati per chi la affrontasse tenendo conto dello spirito del '65. Per Sinatra, uomo di nuova frontiera, tale spirito non dovrebbe essere una parola vuota. Eppure *None But the Brave* si blocca sul 1943 come fosse questo l'ultimo anno dell'universo: e così facendo rimpicciolisce sino alle dimensioni di filmetto di propaganda. Anzi di raddoppiata propaganda, perché — a differenza dei modelli effettivamente realizzati allora, a guerra in atto — trova posto sia per l'eroismo americano che per quello giapponese, collocando entrambi sui piatti di una bilancia che non oscilla mai neppure d'un soffio, né a favore dell'uno né a favore dell'altro. E se pare a un certo punto che il rispetto per la bandiera stellata prevalga, segue immediatamente l'episodio opposto a risollevare il prestigio del Sol Levante. Abbiamo veduto spesso in passato il cinema statunitense fare dei film che smentivano spensieratamente i film precedenti (per restare nel filone bellico, le varie Resistenze europee descritte prima dalla Hollywood degli anni Quaranta e poi da quella degli anni Cinquanta) ma dobbiamo ringraziare il regime di co-produzione se ora troviamo riuniti in un unico film l'uguale e il contrario.

None But the Brave si svolge su un isolotto dove una lacera guarnigione giapponese si trova distaccata e forse dimenticata. Un aereo da trasporto americano vi scende in atterraggio di fortuna, con il suo carico di *marines.* Attestati nella boscaglia i nemici cercano di decimarsi a fucilate, finché l'ufficiale giapponese interrompe le ostilità chiedendo l'intervento del medico americano per uno dei suoi uomini, ferito grave. Il medico è poi soltanto un infermiere scalcinato: ma si comporta bene nell'operazione chirurgica che è costretto a fare, al punto che le relazioni fra le due parti diventano quasi amichevoli. I reparti vivono in reciproca tolleranza e non di rado fraternizzano. Ma alla fine, quando, ristabilito il contatto radio, gli americani si accingono a lasciare l'isola e a salpare con una nave che attende al largo, i giapponesi ritengono loro dovere riprendere la battaglia. Così muoiono in un furioso scontro sulla spiaggia, americani e asiatici, tutti imprecando alla sporca guerra. I giapponesi soccombono fino all'ultimo, dei « Marines » alcuni sopravvivono, quindi la vittoria sarebbe loro: ma prima di lasciare l'isola l'ufficiale si astiene dall'ammainare la bandiera nemica, in segno di rispetto per il coraggio degli antagonisti caduti. Sullo schermo appare la scritta conclusiva: « Nessuno vince mai ». Che suona assai solenne e calzante ma che si applica solo alle guerre di ieri, mai a quelle in corso.

Sul soggetto in sé non abbiamo nulla

da eccepire. È aperto e possibilistico, ma non astratto; episodi consimili si sono verificati su tutti i fronti e in tutte le guerre. Come spunto lasciava ai realizzatori la massima libertà d'azione e discussione. Il male comincia quando lo sceneggiatore John Twist lo svuota d'ogni carica provocatoria inzeppandolo invece di « flashbacks » rugiadosi e di tutti i luoghi comuni del vecchio film di guerra. Vi abbiamo ritrovato puntualmente le battute sulla fetida giungla e sui sergenti (c'è stato un divertente catalogo al riguardo, curato da Harry Purvis in « Films in Review » e poi riadattato da Ettore Capriolo e Valentino De Carlo in « Schermi » n. 5-6) e addirittura — nell'entusiasmo rievocativo — gli epiteti « scimmie » e « brutti musi » rivolti ai giapponesi; epiteti che persino il nostro pigro doppiaggio aveva cominciato a dimenticare. Il procedimento di questi film pseudopacifisti è immutabile: si può fare del pacifismo a patto di non fare dell'antimilitarismo. Entro dati limiti. E — entro dati limiti — si può fare anche il contrario, cioè dire corna dell'esercito e dell'uniforme purché nel frattempo s'impugni un mitragliatore e si faccia strage di gialli o di rossi. Qui le ricette sono mischiate, complice sempre la « fratellanza » produttiva che governa il film: più militaristi i nipponici, ma su un piano ritualistico e patetico; più bellicisti gli americani, ma a un livello sportivo-avventuroso, o fatalistico, o cinico. L'occhio critico sulle opposte fazioni dovrebbe essere quello dello stesso Sinatra, che interpreta il ruolo dell'infermiere. Ma il suo solo merito in definitiva è quello di aver rinunciato al lato più appariscente del suo mattatorismo, ovvero alla parte del protagonista (affidata invece a Clint Walker). Il personaggio — il soldato beone scontento, con l'anima borghese — non aggiunge nulla di nuovo. Quindi un po' più d'immodestia sarebbe stata, tutto considerato, consigliabile: poiché l'attore Sinatra è indubbiamente migliore del regista-produttore Sinatra, e del collega Clint Walker.

Sul regista Sinatra sono sufficienti poche parole. Si scorge l'aggressività dell'azione che contraddistingue tutti gli altri aspetti umani e professionali del Sinatra di sempre, ma si scorge anche la sbrigatività del « businessman » avvezzo alla politica del rischio calcolato. La disinvoltura, certo, non tradisce l'esordiente. D'altro canto Sinatra è uomo capace di guardarsi attorno e non si lavora con registi come Zinnemann, Minnelli, Mankiewicz, Preminger, Frankenheimer senza che qualcosa del loro virtuosismo rimanga attaccato alla pelle. Come ambientazione *None But the Brave* non presentava grandi difficoltà. Tutto in esterni, Sinatra vi azzarda alcuni campi lunghissimi per dare più ossigeno all'insieme e tratta con padronanza le due o tre sequenze tecnicamente impegnative (i combattimenti, l'atterraggio di fortuna); per il resto, lavora su attori modesti ma evidentemente esercitati e di vecchio stampo. Ciò gli permette di sfoggiare un certo polso, se non di delineare la propria personalità. Si stacca dal convenzionale un solo brano: le dispute fra i due comandanti e i due soldati fanatici delle due parti, negli accampamenti opposti, presentate alternativamente sì da dare l'impressione di un unico discorso d'intolleranza avulso dagli stessi motivi di guerra che lo hanno determinato. Ma a parte il taglio cinematografico, l'atteggiamento è solo in apparenza motivato da una superiore ispirazione umanitaria: si tratta di confermare una volta di più la parificazione tra le due parti in lotta e la lealtà dei due capi, entrambi ostili a posizioni razziali e

ideologiche d'estrema (le quali d'altronde appaiono circoscritte a un gregario per ciascuna parte, come gli schemi di questi film di « bonne-alliance » sono abituati a suggerire).

Non è la prima volta che un regista nuovo debutta con un film antiquato. Ma *None But the Brave* è vecchio anche perché tenta di far risorgere dalle ceneri l'etica dell'eroe globale, che la Hollywood più recente ha saputo demitizzare e del quale proprio non vorremmo risentire il bisogno.

TINO RANIERI

Nothing But the Best

(*Il cadavere in cantina*)

R.: Clive Donner - *s.*: dal racconto di Stanley Ellin - *sc.*: Frederick Raphael - *f.* (Eastmancolor): Nicolas Roeg - *scg.*: Reece Pemberton - *m.*: Ron Grainer - *mo.*: Fergus McDonell - *int.*: Alan Bates (Jimmy Brewster), Denholm Elliott (Charlie Prince), Harry Andrews (Mr. Horton), Millicent Martin (Ann Horton), Pauline Delany (Signora March), Godfrey Quigley (Coates), Alison Leggatt (Signora Brewster), Lucinda Curtis (Nadine), Nigel Stock (Ferris), James Villiers (Hugh), Drewe Henley (Denis), Avice Landon (Signora Horton), Ernest Clark (Roberts), William Rushton (Gerry), Peter Madden (l'ex-uomo politico), Robert Bruce (Basil), Diane Appleby (segretaria), Paul Curran (Mr. Brewster), Joe Levine (il tassista), Howard Lang (Jutson), Angus Mackay (il pastore) - *p.*: David Deutsch (*p. ass.*: George Willoughby) per la Domino - *o.*: Gran Bretagna, 1964.

La figura dell'« arrampicatore sociale », del giovane di modeste condizioni che pur di forzare le barriere della classe sociale in cui è relegato e condividere i privilegi della classe dominante è disposto a calpestare ogni valore umano e perfino ad uccidere, non è nuova nel cinema britannico. Tornano anzi a proposito almeno due esempi di una certa consistenza: quello di *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu, 1949), che Robert Hamer seppe intridere dell'« humour » più sofisticato peculiare alla produzione degli « Ealing Studios » nel dopoguerra, e quello più recente di *Room at the Top* (La strada dei quartieri alti, 1959), in cui Jack Clayton tratteggiava invece il ritratto del giovane ambizioso e senza scrupoli alla maniera spregiudicata e aggressiva dei più autentici « arrabbiati » del « Free Cinema » (Richardson, Anderson, Reisz). Se dovessimo imporre una collocazione al film di Donner *Nothing But the Best,* lo situeremmo in bilico fra i due esempi citati, possedendo del primo il gusto dell'invenzione macabra mantenuta al livello di umorismo nero e del secondo l'unghiata più graffiante e corrosiva nei confronti dell'odierna società inglese.

Non conosciamo la novella di Stanley Ellin da cui il film è stato tratto. Di questo scrittore sappiamo soltanto che, con suoi romanzi, ha fornito spunti a Hitchcock e allo Chabrol di *A double tour* (A doppia mandata, 1959). Presumiamo, di conseguenza, che si tratti di un comune autore di « gialli » e che sul testo del quale lo sceneggiatore Frederick Raphael e lo stesso regista di *Nothing But the Best* abbiano operato rilevanti rimaneggiamenti, se si consideri che il motivo del delitto compiuto dal protagonista piuttosto che un peso concreto e determinante nel contesto del racconto viene ad assumere un valore di simbolo, come qualcosa d'inconfessabile che la società del privilegio lascia ineluttabilmente dietro di sé, tenendola magari ben nascosta, ma non tanto da coprirne del tutto il fetore. Il cadavere che Jimmy Brewster, figlio di modesti operai londinesi e oscuro impiegato in una grande impresa edilizia, lascia dietro di

sé nella sua scalata al successo è quello di un giovane aristocratico, pigro e ubriacone, transfuga dai quartieri alti, che egli aveva accolto in casa e sfruttato come modello, attingendone la patina di modi rispettabili, il linguaggio da « College », gli stessi suoi vestiti e un assegno mensile della sua famiglia; quando infine costui aveva deciso di andarsene, lo ha strangolato e sepolto in cantina con la complicità della laida padrona di casa, così divenuta per forza sua amante.

Fino al delitto il film dispiega i suoi motivi e i suoi brani più suggestivi; teso com'è a strutturare la figura di Jimmy, a definirne i rapporti familiari con tratti scarni ma straordinariamente incisivi, a illustrarne la cinica natura con sferzante ironia, a trarne succose e feroci annotazioni di costume, e soprattutto a pedinare il personaggio (per le strade di Londra, negli uffici, nei ristoranti, nei ritrovi) tra una folla autentica, stagliata con quel piglio documentaristico che è una delle più belle eredità del moderno cinema britannico. A delitto consumato, il racconto prende un po' una piega diversa: nell'illustrare l'ormai rapida ascesa del protagonista, esso acquista un ritmo più stringato, ma tende alla schematicità, a motivi più consueti e prevedibili, per riprendere quota soltanto nell'immagine finale di quel gancio di gru in primo piano che pesa sul capo di Jimmy come un cappio da forca sullo sfondo della casa smantellata tra le cui macerie sta venendo alla luce il baule col cadavere.

Il regista Clive Donner — dopo aver girato alcuni capitoli della serie *I gialli di Edgar Wallace* — si è rivelato soltanto di recente sulla scena del miglior cinema britannico. Chi ha avuto occasione di vederlo, dice un gran bene del suo semidocumentario *Some People* (1962) riguardante i « teenagers » musicomani di Bristol. Noi abbiamo avuto occasione di apprezzare alla Mostra di Porretta il suo film successivo, *The Caretaker* (1963), fedele trasposizione per lo schermo dell'omonima commedia di Harold Pinter, che comunque testimoniava l'ossequio di Donner ai fermenti più genuini della cultura britannica attuale. Ora, *Nothing But the Best,* benché il rigore non vi si mantenga sempre ad uno stesso livello, garantisce ulteriormente e in maniera più autonoma e aggressiva sulla sincera ansia ribellistica e iconoclastica del regista nei confronti di inveterate regole sociali; come garantisce, grazie a non poche originali soluzioni linguistiche, sulla sua sincera predisposizione allo stile. Non va infine trascurato, nell'ambito dei risultati del film, il felice apporto dell'interprete Alan Bates, già impiegato da Donner in *The Caretaker* per il ruolo di Mocke, il più pigro dei due fratelli. Nella parte di Jimmy Brewster, con la sua disinvolta ed elegante grossolanità, egli riesce ad investire di imprevedibile simpatia il cinico personaggio.

LEONARDO AUTERA

Sex and the Single Girl

(*Donne, v'insegno come si conquista un uomo*)

R.: Richard Quine - *s.*: liberamente tratto dal libro di Helen Curley Brown (ed. it.: « Come si conquista un uomo ») - *sc.*: Joseph Heller e David R. Schwartz - *f.* (Technicolor): Charles Lang, jr. - *scg.*: Cary O'Dell - *m.*: Neal Hefti (*canzone del titolo*: Richard Quine) - *mo.*: David Wages - *int.*: Natalie Wood (Helen Brown), Tony Curtis (Bob Weston), Henry Fonda (Frank), Lauren Bacall (Sylvia, sua moglie), Mel Ferrer (Rudy), Fran Jeffries (Gretchen), Leslie Parrish (Susan), Edward Everett Horton (il Capo), Otto

Kruger (Dr. Anderson), Howard St. John (George Randall), Larry Storch (il poliziotto in motocicletta), Stubby Kaye (il tassista di Helen), Max Showalter (Holmes) - *p.*: William T. Orr per Richard Quine / Reynard - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Dear-United Artists.

How to Murder Your Wife

(*Come uccidere vostra moglie*)

R.: Richard Quine - *s.* e *sc.*: George Axelrod - *f.* (Technicolor): Harry Stradling - *scg.*: Richard Sylbert - *cor.*: Robert Sidney - *m.*: Neal Hefti - *mo.*: David Wages - *int.*: Jack Lemmon (Stanley Ford), Virna Lisi (Signora Ford), Terry-Thomas (Charles, il maggiordomo), Eddie Mayehoff (Harold Lampson), Claire Trevor (Edna), Sidney Blackmer (Giudice Blackstone), Max Showalter (Tobey Rawlins), Jack Albertson (Dr. Bentley), Alan Hewitt (Pubblico Ministero), Mary Wickes (segretaria di Harold) - *p.*: George Axelrod (*superv. alla p.*: Jack Fier - *p. esecutivo*: Gordon Carroll) per la Murder Inc. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Dear-United Artists.

Una volta si chiamava *It* e adesso si chiama *Knack* ma è sempre il fondamento della commedia brillante cinematografica. È il fluido che dà origine alla battaglia dei sessi e mette in moto il meccanismo del film: lui che insegue e lei che si lascia inseguire, lui che tenta di sedurre e lei che ha già preparato e preveduto e organizzato la seduzione, lui che mira all'avventura senza matrimonio e lei che ha già scavato la trappola nuziale. In tutti i casi lo svolgimento della vicenda è retto dal confronto, più o meno agitato e paradossale, delle due esperienze contrarie e si conclude — quasi senza eccezione — con la vittoria femminile. Se a condurre la giostra sono Hawks o Billy Wilder, è una vittoria che assume grotteschi toni da linciaggio o da cannibalismo. Se più modestamente è Richard Quine, è un rientro nelle linee del sensato benessere e il matrimonio così celebrato si riassorbe tra le abitudini della civiltà dei consumi.

Sex and the Single Girl (Donne, v'insegno come si seduce un uomo, 1964) e *How to Murder Your Wife* (Come uccidere vostra moglie, id.) sono di Richard Quine. La resa del maschio risulta in entrambi i casi incondizionata; nel primo il contrasto si sviluppa prima della marcia nuziale, nel secondo dopo, ma questa è la differenza. Per tale ragione, come pure per i timbri di racconto molto simili, l'andamento recitativo, le risorse di sceneggiatura e dialogo, le laboriose eleganze di *décor* e colore, i due film possono essere esaminati come fossero uno solo. O meglio, come se l'uno fosse il seguito dell'altro.

Di Quine siamo spettatori interessati ma non ferventi ammiratori. Tra gli ultimi artigiani dell'ex commedia sofisticata non ci sembra quello che abbia messo fuori le unghie più acuminate, né la personalità più imponente. Si appoggia insieme a Capra e a Lubitsch, i quali non sono in nessun caso maestri della stessa scuola. È un fracassone nei mezzi, ma un conformista ai finali. Di rado sa stringere i dialoghi nel cerchio perfetto che è contrassegno della sofisticata autentica (questo difetto emerge visibilmente in *Sex and the Single Girl,* film d'una lunghezza sproporzionata all'azione). Non è soffice nella schermaglia parlata e non sa far combaciare personaggi e cornici con il garbo, poniamo, delle commedie Universal con Doris Day; vi è l'eccezione *Bell Book and Candle* (Una strega in paradiso, 1958) dove però il merito maggiore spettava all'inatteso *exploit* scenografico di Cary Odell e alla splendida fotografia di James Howe. Ma soprattutto Quine non vanta la scorza dura e la maligna nervosità del vero umorista cinemato-

grafico, d'oggi o di ieri che sia. O deborda o si rannuvola, senza neppure l'impudore del suo naturale senso del tragico. Eppure — a nostro avviso almeno — i suoi due film più belli erano due film tragici: *Pushover* (Criminale di turno, 1954) e *Strangers When We Meet* (Noi due sconosciuti, 1960).

D'altri vizi tipici potremmo dire a proposito di *Sex and the Single Girl* e di *How to Murder Your Wife,* che non vanno però attribuiti al solo Quine ma a tutta l'ultima ondata della commedia americana. La sofisticata delle origini oggi come oggi è un elastico che si spezza inesorabilmente prima dei novanta minuti di spettacolo. Non regge, ha bisogno di innesti, e gli innesti sono i più disparati. Pensiamo pure agli specialisti più preparati e spregiudicati: Tashlin, Blake Edwards, Stanley Donen. Ogni volta il processo si svolge nel modo seguente: la *pochade* come spunto, la barzelletta come mezzo, il giallo (*suspense*) come risvolto, la farsa come soluzione. Non c'è cinema più contaminato della commedia hollywoodiana. È chiaro che se dalla contaminazione derivasse un irrobustimento complessivo nessuno avrebbe ragione di protestare. Ma il più delle volte succede che le legature sono troppo rozze, le saldature evidenti come cicatrici, le trasfusioni maldestramente condotte: e l'operazione tutto sommato lascia il paziente peggio di prima.

I due film di Quine soffrono di tale stato di cose. Cominciano con De Flers e Caillavet (il giovanotto che per avvicinare la ragazza che gli interessa assume nome e personalità dell'amico ignaro; lo scapolo incallito che si sveglia dopo la notte di sbornia con una sposa fragrante e sconosciuta nel letto) continuano con le vignette e le battute del *New Yorker* sulla psicanalisi e sulla sessuofobia, tentano il momento dell'emozione (il simulato suicidio di Tony Curtis, l'arresto di Jack Lemonn per uxoricidio) e sciolgono tutto sulla risata e l'inseguimento sennettiano. Qui accade un milione di cose, le *gags* « attive » si succedono a botta calda, il pubblico ride: ma questo razzo finale aveva il solo scopo di condurre il più lontano possibile dai fatti accaduti prima, e tanta abbondanza somiglia pericolosamente a un fenomeno di inflazione. Specialmente in *Sex and the Single Girl* l'inseguimento di tutti i personaggi sull'autostrada assume tinte da *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Questo pazzo pazzo pazzo pazzo mondo, 1964) ed è un tripudio di valenti caratteristi e un mulinello di acrobazie spericolate. Ma si veda come fatti e volti diventino addirittura un altro film, una deviazione brusca anche per l'occhio più disattento. Un sintomo di esuberanza che è in effetti sintomo di crisi.

Senza dubbio in un cinema così arlecchinato, la curiosità corre a preferenza verso il nodo centrale dell'intreccio. La partenza è pura convenzione, l'arrivo è fatto solo per gli occhi: lì nel mezzo del groviglio possono trasparire ancora indicazioni, frasi, indiscrezioni, confessioni d'una realtà che per quanto deformata e esasperata indichi il sentiero d'una più sentita *way of life,* e la vera natura dei bersagli scelti e il perché di questi bersagli.

Nel superbenessere sociale, suggeriscono ambedue i film di Richard Quine, si sviluppa una organizzazione tecnocratica che non risparmia nulla: vi è una tecnocrazia della stampa gialla (*Sex and the Single Girl*) come una tecnocrazia del giornale a fumetti (*How to Murder Your Wife*). L'uomo di maggior successo nell'ambito di tale organizzazione ne è a sua volta il più condizionato, il più alienato. Ha una

morale professionale che lo governa e non gli consente sbandamenti: se vorrà modificarla o respingerla crollerà miseramente e una esistenza da fuco d'alveare sarà il suo castigo. L'ingranaggio domestico-coniugale lo riprenderà, diverrà di nuovo schiavo dell'America matrilineare. La deformazione professionale, insomma, è l'unico rifugio maschile rimasto. Henry Fonda che riconosce le donne guardando loro le calze, su uno sfondo di gambe inguainate in *Sexy Soxes* alte come obelischi egizi; Tony Curtis che riceve gli elogi della sua rivista scandalistica per essere il « peggiore » della redazione, in una scena che ricorda le contronovelle di Anton Germano Rossi; Jack Lemmon che sperimenta su se stesso le gesta del suo agente segreto Bash Brannigan, eroe di 800 giornali a fumetti, rappresentano umoristicamente una delle grandi alienazioni del nostro tempo e pongono l'interrogativo su un problema reale della civiltà capitalistica, la professione che contraddice l'uomo o la donna (Natalie Wood psicanalista e psicoterapeuta è la proiezione opposta dello stesso fenomeno) e simultaneamente lo catalizza. Dopo ciò, è ammissibile che una capitolazione a favore del sentimento, e il trionfo di Virna Lisi e di Natalie Wood su Jack Lemmon e Tony Curtis, appaia come un lieto fine. Tuttavia, insinua Quine, è solo il male minore. C'è una lauda in *How to Murder Your Wife,* ad onore di coloro che ammazzano le proprie consorti (la pronuncia Eddie Meyehoff), superba per logica e convincimento: così piena, vivida e mostruosamente definitiva che la giuria che l'ascolta sullo schermo manda assolto l'imputato Jack Lemmon, e in sala tra il pubblico si propaga un applauso.

Questi sportelli su uno scontento non irreale, su una comunità frenetica, vendicativa e avvelenata, sono gli spiragli più interessanti delle due commedie di Quine; che accennano e non dicono, l'abbiamo premesso, e volentieri cambiano discorso non appena se ne presenta l'occasione. Nei momenti cruciali comunque l'aria odora di esplosivo, come nella vecchia sofisticata. Peccato che sia per poco e che Quine non sappia usare del parlato migliore con la morbidezza voluta. Al contrario, sta a ridosso del dialogo con zelo eccessivo, spiandolo sul volto degli attori, e tra costoro non tutti sono all'altezza. In Lemmon e Curtis, giocolieri del genere, è un riflesso di pagliuzze d'oro, e anche Henry Fonda si restituisce alla commedia brillante senza complessi di sorta. Ma in Lauren Bacall il ritorno porta con sé qualche rigidezza, Natalie Wood ogni tanto abbassa la guardia per la fatica. E in Virna Lisi, ci spiace, di aureo c'è soltanto la chioma e la mediocrità.

TINO RANIERI

Von Ryan's Express

(*Il colonnello Von Ryan*)

R.: Mark Robson - *r. seconda unità*: William Kaplan - *s.*: dal romanzo di David Westheimer - *sc.*: Wendell Mayes e Joseph Landon - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): William H. Daniels - *f. seconda unità*: Harold Lipstein - *scg.*: Jack Martin Smith e Hilyard Brown - *m.*: Jerry Goldsmith - *e.s.*: L.B. Abbott e Emil Kosa jr. - *mo.*: Dorothy Spencer - *int.*: Frank Sinatra (Col. Joseph L. Ryan), Trevor Howard (Magg. Eric Fincham), Raffaella Carrà (Gabriella), Sergio Fantoni (Cap. Oriani), Brad Dexter (Serg. Bostick), John Leyton (Orde), Edward Mulhare (Costanzo), Wolfgang Preiss (Magg. Von Klemment), James Brolin (Soldato Ames), John Van Dreelen (Col. Gortz), Adolfo Celi (Battaglia), Vito Scotti (ingegnere ferroviario italiano), Richard Bakalyan (Caporale Giannini), Michael Goodliffe (Cap. Stein), Michael St. Clair

(Serg Dunbar), Ivan Triesault (Von Kleist) - *p.*: Saul David per la P-R Productions - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

Prendere in considerazione critica *Von Ryan's Express* soltanto perché porta la firma di quel Mark Robson che in anni ormai lontani, compresi fra il 1949 di *Home of the Brave* (Odio) e il 1956 di *The Harder They Fall* (Il colosso d'argilla), realizzò con abile mestiere un gruppetto di film polemicamente impegnati, costituisce forse una mancanza di riguardo verso decine e decine d'altri scaltri quanto anonimi confezionatori del cinema di Hollywood, di solito giustamente ignorati. Il più recente film di Robson può fornire comunque l'occasione per chiudere definitivamente il discorso su un regista che, ormai dal tempo di *The Little Hut* (La capannina, 1957), ha deluso puntualmente anche le più indulgenti attese essendosi votato senza riserve alle più mercantili esigenze dell'industria. *Von Ryan's Express* può inoltre incuriosire (ugualmente in direzione negativa) in quanto la sua vicenda è ambientata nel nostro Paese, e riguarda un'epoca (i giorni successivi all'8 settembre 1943) e circostanze (l'oppressione nazi-fascista) che costarono lacrime e sangue agli italiani, ma che il regista ha preso a pretesto per una paradossale avventura di sconcertante balordaggine.

Si tratta, in breve, della fuga in massa lungo la Penisola occupata dai nazisti fino al confine svizzero di un intero campo di prigionieri alleati. Costoro, abbandonato il « lager » in seguito all'armistizio dell'Italia, vengono rastrellati dalle truppe tedesche e caricati su un treno diretto in Germania. Per iniziativa di un colonnello americano, che in precedenza si era comportato in maniera equivoca (da cui il soprannome), il convoglio passa nelle mani dei prigionieri e, durante una serie di inenarrabili peripezie, viene dirottato verso la Svizzera finché, in un ultimo scontro a fuoco alle soglie del confine, l'eroico fautore dell'impresa si sacrifica per la salvezza dei compagni.

Gli autori della storia (il romanziere David Westheimer e gli sceneggiatori Wendell Mayes e Joseph Landon, prima ancora del regista), messo al bando ogni scrupolo di logica e di ambientazione, hanno badato soltanto a organizzarla entro un perfetto, a suo modo, congegno macchinoso che sfrutta ora questo ora quel motivo già collaudato in precedenti film di successo. Si pensi alle scene di vita nel campo di prigionia, all'inizio, ricalcate su quelle di *The Bridge on the River Kwai* (Il ponte sul fiume Kwai, 1958) e, in generale, al motivo della fuga comune e tanti recenti esiti spettacolari. Ma era pur necessario conferire a quest'ultima, motivo centrale del racconto, una patina inedita; ed ecco la trovata del treno, con la sua corsa obbligata, la difficoltà di mimetizzarsi, l'impossibilità di sfuggire ai controlli, che ha imposto agli ideatori di districare tutta una sequela di impacci. Nelle soluzioni adottate si può anche notare una certa destrezza; non così, invece, nella caratterizzazione dei vari personaggi, tutti al livello di risapute marionette. Entra poi a far parte fastidiosa del gioco la volontà di non toccare la suscettibilità di alcuna parte del pubblico: così l'italiano è rappresentato tanto dall'impettito e odioso maggiore della milizia fascista, comandante del campo, che la peggiore convenzione ha fatto caratterizzare mentre nel suo alloggio ascolta un disco d'opera lirica, quanto dal generoso ufficiale antifasci-

sta che collabora attivamente con Ryan; e persino il tedesco può essere tanto un torvo e meschino agente della Gestapo quanto l'ufficialetto che si spaventa all'autoritaria reazione del cappellano militare alleato, travestito in divisa della WH, credendolo un fanatico hitleriano.

Tutto insomma è dosato, in *Von Ryan's Express,* come in una perfetta alchimia. Persino il sacrificio del protagonista, nell'ultima sequenza del film, non è altro che l'estremo espediente per non far naufragare nel ridicolo, anche agli occhi dello spettatore più sprovveduto, la carica di assurdità che fin lì il racconto ha accumulato.

LEONARDO AUTERA

High Wind in Jamaica

(*Ciclone sulla Giamaica*)

R.: Alexander Mackendrick - *s.*: dal romanzo di Richard Hughes - *sc.*: Stanley Mann, Ronald Harwood, Denis Cannan - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): Douglas Slocombe - *scg.*: John Hoesli - *superv. scg.*: John Howell - *m.*: Larry Adler - *e.s.*: Dowie Films - *mo.*: Derek Yorke - *direzione delle operazioni nautiche*: Fred Zendar - *int.*: Anthony Quinn (Chavez), James Coburn (Zac), Benito Carruthers (Alberto), Lila Kedrova (Rosa), Kenneth J. Warren (Cap. Marpole), Gert Froebe (nostromo), Nigel Davenport (Signor Thornton), Isabel Dean (Signora Thornton), Deborah Baxter (Emily Thornton), Viviane Ventura (Margaret Fernandez), Martin Amis (John), Roberta Tovey (Rachel), Jeffrey Chandler (Edward), Karen Flack (Laura), Henry Beltran (Harry), Danc Jackson (The Big One), Trader Faulkner (la ballerina), Charles Lawrence (The Tallyman), Charles Hyatt (Little One), Kenji Takaki (il cuoco) - *p.*: John Croydon (*p. ass.*: Clifford Parkes) per la 20th Century-Fox - *o.*: Gran Bretagna, 1965 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

Alexander Mackendrick, classe 1912, fu per qualche tempo uno dei tanti registi di commedie inglesi che portavano l'inconfondibile marchio della Ealing: *Whisky Galore* (1948), inedito in Italia perché troppo dialettale, fu salutato in patria come un esordio assai promettente, confermato, a distanza di tempo, da *Lo scandalo del vestito bianco* (1951) e da *La signora omicidi* (1955), graffiante anche se sopravvalutata *comédie noire* che, negli Anni Cinquanta, sembrò la quintessenza del cinema britannico, e che, non a caso, gli aprì la strada per Hollywood dove diresse il sorprendente *Piombo rovente* (1957). Commercialmente fu un fiasco che, però, da solo non basta a spiegare il lungo periodo di inattività, rotto soltanto nel 1962 da *Sammy Going South* (Sammy va al Sud), lodato dalla critica inglese.

Come *Mandy* e *Sammy Going South,* l'ultimo film di Mackendrick è sull'infanzia. Nulla di più patetico, sulla carta, di una mezza dozzina di bambini che, mentre ritornano senza genitori dalla Giamaica a Londra, sono catturati dai pirati e costretti per molte settimane a vivere a bordo di una goletta cui le navi di Sua Maestà Britannica dànno la caccia. Nulla di più patetico, sulla carta, di un pirata dalla grinta patibolare e il cuor d'oro di Anthony Quinn-Zampanò, che prende a trattare con paterna tenerezza la più grande delle bambine. Eppure *Ciclone sulla Giamaica* non è un melodramma avventuroso per famiglie alla Walt Disney.

Sembra che da molti anni produttori inglesi e americani avessero in mente di ridurre per lo schermo il bel romanzo di Richard Hughes. La presenza di tre nomi di sceneggiatori nei titoli di testa può essere l'indizio di una faticosa rielaborazione della materia romanzesca; agli sceneggiatori, tra

l'altro, si potrebbe rimproverare di avere annacquato la classica ironia e attenuato la sgradevolezza di quel è giudicato dallà critica anglosassone un gioiello della narrativa marinaresca del Novecento.

Poiché, però, bisogna giudicare il film nella sua forma autonoma, piuttosto che i suoi rapporti col romanzo da cui trae origine, non si può non ammirare il lavoro di Mackendrick proprio perché è riuscito ad andare al di là di una semplice operazione illustrativa. Il suo merito principale è quello di aver dato al racconto un incanto di favola, evitando di misura sia le secche del sentimentalismo sia gli scogli della violenza. Come Mackendrick ci sia riuscito, non è facile dire. È, crediamo, una questione di equilibrio.

Equilibrio era la tenerezza e la lucidità con cui sono descritti questi bambini che vivono la loro drammatica vicenda come una straordinaria vacanza, in modo da non idealizzarli in un astratto limbo pseudolirico, ma nemmeno di farne dei piccoli mostri. Equilibrio tra il punto di vista ludico e fantasioso dei bambini — di Emily, specialmente — e quello dell'autore che è, a un tempo, distaccato e complice, cioè sostanzialmente rispettoso di una realtà, di un mondo infantile che non si pretende di conoscere ma che ci si sforza di rendere nella sua ambiguità. Che è, poi, l'atteggiamento migliore di un adulto nei confronti dei bambini. Equilibrio tra l'aspetto realistico del racconto e quello favolistico, quasi onirico (la vacanza sulla nave ha, per i bambini, l'illusione di una durata al di fuori del tempo, non turbata nemmeno dagli accadimenti più gravi come la morte accidentale del fratellino.

Sono eloquenti, sotto questo aspetto, le due sequenze che, a modo di prologo e di epilogo, aprono e chiudono il film: la prima, quella del ciclone che dà il titolo al film, serve a illuminarci sul personaggio di Emily e sulla particolare psicologia dei bambini, sulla loro vita in connubio con la natura e le sue forze misteriose, la seconda, dopo il processo, quando Emily giocando in riva al laghetto, vede allontanarsi su un veliero in miniatura la sua infanzia, e lo spettatore sa, come i genitori intuiscono, che questo ritorno all'innocenza è soltanto apparente.

Non è senza ragione, perciò, chi pensa che *Ciclone sulla Giamaica* evochi nello stesso tempo lo Stevenson dell'*Isola del tesoro* e Henry James, il gusto per la favola avventurosa, il fascino degli spazi aperti, la contaminazione tra innocenza e crudeltà del primo, e la sottigliezza psicologica, le incursioni nelle zone irrazionali dell'immaginario del secondo. *Ciclone sulla Giamaica* è uno di quei rari film che sono, per semplicità e pudore, adatti ai bambini, e che offrono, per la loro inquietante profondità, materia di riflessione estetica agli adulti.

MORANDO MORANDINI

Up from the Beach

(*Il giorno dopo*)

R.: Robert Parrish. [v. dati nel n. 9, pag. (79)].

Anche quando sono poco riusciti e, anzi sbagliati — com'è, in fondo, questo *Up from the Beach* — c'è sempre nei film di Robert Parrish qualcosa che colpisce. Non è facile definire questo « qualcosa »: lo si potrebbe chiamare un certo tono, un approccio ai personaggi, poco comune alla confe-

zione registica hollywoodiana, una particolare sensibilità che sottolinea più gli intervalli tra l'azione che l'azione stessa. Sono qualità che si ritrovano — tra le righe, saremmo tentati di dire — anche ne *Il giorno dopo*, film che fa perno su una di quelle « idee » ottime (così sembrano, almeno) in sede di sceneggiatura, ma spesso disastrose sullo schermo. L'idea è semplice: durante lo sbarco in Normandia, due soldati americani, tagliati fuori dai loro reparti, sono costretti a fare da sorveglianti e balie a un gruppo di civili francesi, sballottati qua e là dalla burocrazia militare che neppure una battaglia gigantesca riesce a mettere in crisi.

Si può capire quali fossero le attrattive di un soggetto come questo per Parrish: la presa di contatto degli americani con la civiltà e l'umanità europea, l'occasione per infrangere certi stereotipi drammatici (l'ufficiale tedesco di Marius Göring che, in due anni d'occupazione, s'è guadagnata la stima della popolazione), la possibilità di un racconto di guerra al di fuori di ogni convenzione. Non è escluso che se avesse avuto carta bianca, Parrish ne avrebbe cavato un film insolito. Con Zanuck alle costole, invece (e Zanuck significa, tra l'altro, l'obbligo di servirsi dell'insipida Irina Demick), Parrish ha realizzato soltanto un film decoroso, ma disossato e lasco; di scrittura pulita, ma edificante, oratorio e, specialmente nella descrizione dei personaggi francesi, di una goffaggine difficilmente perdonabile. È un peccato perché, specialmente in tutto l'avvio, il film ha belle aperture narrative; perché Cliff Robertson, attore in progresso, è un interprete di forte carica umana che ormai non sbaglia più un personaggio; perché è stata sciupata l'occasione di un film in cui il tema dell'assurdità della guerra avrebbe potuto avere uno svolgimento inedito.

MORANDO MORANDINI

I libri

SERGEJ M. EJZENŠTEJN: *Forma e tecnica del film e lezioni di regia,* a cura di Paolo Gobetti, ed. Einaudi, Torino, 1964 - pagg. XVI-562, con 112 ill. nel testo e 43 tavv. f. t.

È possibile negare valore all'attività teorica di Ejzenštejn sostenendo che essa, oltre tutto, è « incompatibile in un vero artista » (Umberto Barbaro) oppure è più giusto affermare che Ejzenštejn « ha lasciato, con i suoi scritti, una eredità più preziosa dei suoi film » (Jay Leyda)?

Se per attività teorica si deve intendere una lucida, organica, sistematica trattazione intorno ai mezzi formativi del film, di fronte alla straordinaria vivacità intellettuale e alle spesso illuminanti intuizioni del pensiero di Ejzenštejn, ma anche di fronte al carattere occasionale dei suoi saggi, alle radicalizzate e a volte iperboliche enunciazioni in essi frequenti e alla carica polemica che spesso li pervade, si può senz'altro comprendere la posizione del Barbaro e con essa concordare, lasciando a Pudovkin, nell'ambito del cinema sovietico, il primato in campo strettamente teorico. Ma se invece si vuol vedere e cogliere, attraverso gli scritti di Ejzenštejn, qualcosa di connaturato e d'imprescindibile dalla sua esperienza d'artista, qualcosa che viene sempre (o quasi sempre) dopo l'applicazione pratica, e che spesso vale a meglio chiarire l'eccezionale portata della sua arte, allora si può ben dire, senza giungere al paradosso del Leyda, che l'opera saggistica di Ejzenštejn, al fine della globale comprensione dell'artista, è preziosa tanto quanto lo sono i suoi film.

Qualsiasi cosa faccia l'editoria per divulgare la conoscenza di colui che fu unico rappresentante di una classicità del cinema è, dunque, cosa lodevole. E particolarmente lodevole è stata l'iniziativa presa da Einaudi di pubblicare in un « corpus » unico le due maggiori raccolte di scritti di Ejzenštejn, « The Film Sense » e « Film Form », edite per la prima volta a New York da « Harcourt, Brace and Co. » rispettivamente nel 1942 e nel 1949.

La prima raccolta aveva già visto la luce in Italia nel 1950 (« Tecnica del cinema ») grazie allo stesso Einaudi; mentre della seconda si conoscevano soltanto due saggi su dodici — precisamente « La dialettica della forma cinematografica », apparso dapprima in « L'Italia letteraria » (28 maggio 1932) e poi in « Bianco e Nero » (gennaio 1950), e « Dickens, Griffith e noi », pubblicato a puntate in « Filmcritica » (dicembre1950-dicembre 1951) sotto il titolo « Dickens e il cinema americano », — per altro in medio-

crissime e talora mutile traduzioni. Già la Meridian di New York, nel 1957, aveva edito in blocco unico le due raccolte; ma nell'attuale edizione italiana esse sono arricchite da una serie di appunti e stenogrammi (mai prima pubblicati fuori dall'URSS) tracciati da Vladimir Nižnij durante il primo corso di regia tenuto da Ejzenštejn al GIK nel 1932-33 e da un'appendice di altri scritti più noti (« Montaggio delle attrazioni », « Il futuro del sonoro » ecc.), così da offrire al lettore un quadro quasi globale della speculazione teorica dell'artista.

I quattro lunghi saggi di « The Film Sense » sono già largamente noti tra noi. Per cui non occorrerà risoffermarci più tanto su di essi. Certamente costituiscono una raccolta più organica rispetto al « Film Form »: non soltanto perché furono scritti di seguito in un arco di tempo ristretto (1939-40), ma anche perché furono dettati dalla medesima esigenza di « ripristinare quel rispetto del montaggio che molti hanno perduto » in un particolare momento della cinematografia sovietica in cui la progressiva « rinuncia » a tale elemento della realizzazione del film aveva indotto la massima parte dei registi ad un « linguaggio » amorfo e impersonale, e alla supina illustrazione di presunti « scenari poetici ». Da tali premesse polemiche Ejzenštejn muove per dimostrare, in « Parola e immagine », l'ineluttabilità del montaggio, già presente in forma latente in altri linguaggi artistici e segnatamente in letteratura. Una vastissima e squisita cultura umanistica permette all'A. di individuare e analizzare frequenti ricorsi a « tutte le sottigliezze del montaggio », oltre che a « immagini accuratamente selezionate e ridotte all'estremo laconismo di due o tre dettagli determinanti », in scrittori come Puškin e Maupassant, Milton e Majakovskij, e negli appunti (vera e propria « sceneggiatura ») di Leonardo per una rappresentazione pittorica del Diluvio che si rivela più aderente ai princìpi delle arti « temporali » che di quelle « spaziali ».

Rispetto al lungo saggio d'apertura di « The Film Sense », ove oltre tutto l'A. manifesta doti non comuni di critico letterario, i tre successivi in cui viene sviluppato il concetto di « montaggio verticale », pur risultando non meno geniali per il costante lucido dominio di un illimitato patrimonio culturale, approdano tuttavia a tesi talora sconcertanti. Le considerazioni intorno alle equivalenze musicali della pittura, le ricerche di relazioni assolute fra suono e colore, fra particolari emozioni e particolari colori, oltre che sconfinare di frequente nel campo della psicologia piuttosto che dell'arte, non toccano, per riconoscimento dell'A. stesso, princìpi di ordine generale e si rivelano sterili ai fini della speculazione estetica. Lo stesso metodo che Ejzenštejn sostiene di aver seguito, in alcuni passi del *Nevskij,* per determinare relazioni « concrete » fra musica e immagine non trova un riscontro soddisfacente nel risultato effettivo delle sequenze prese in esame. È insomma presente in questi scritti della maturità di Ejzenštejn un fervore di ricerca più proprio dell'artista — al tempo stesso innamorato senza riserve del linguaggio espressivo del film al punto da radicalizzare ogni enunciazione attraverso un raziocinio persino disarmante — che del filosofo sistematico.

I dodici saggi di « Film Form », quasi tutti d'epoca precedente e taluni risalenti alla fine degli anni venti, costituiscono in definitiva una lettura più interessante e costruttiva, essendo più ricchi di riferimenti e analisi « a posteriori » dell'attività artistica dell'A.

stesso e fornendo spesso nozioni illuminanti sul tanto dibattuto problema dell'evoluzione di Ejzenštejn. « Dal teatro al cinema », con le sue interessanti osservazioni sul « tipaž », rende sufficientemente ragione del debito verso il teatro (s'intende quello svolto sotto il magistero di Mejerchol'd) delle due prime regie cinematografiche di Ejzenštejn: *Stačka* e *Potëmkin.* « L'inatteso » e « Il principio cinematografico e l'ideogramma » chiariscono, attraverso la spinta illuminante della cultura giapponese in genere e del suo teatro in particolare, i motivi di base (tra cui, la ricerca di « un massimo di *laconicità* per l'esposizione visiva di concetti astratti ») di talune soluzioni « intellettualistiche » adottate in *Oktjabr'* e *Staroe i novoe.* Il medesimo discorso viene poi meglio chiarito ed esemplificato in « Cinema in quattro dimensioni » attraverso la distinzione fra un « montaggio fondato *sulla dominante,* cioè sulla combinazione di inquadrature secondo le loro indicazioni dominanti » (metodo ortodosso con effetto di *puro montaggio*) e un « montaggio *sovratonale* » fondato sul principio del *sovratono visivo* (ma con possibilità di maggiori applicazioni in campo *auditivo*) che tiene conto di tutti gli stimoli individuali inerenti alle combinazioni delle inquadrature per produrre sensazioni totalmente *psico-fisiologiche* (metodo adottato in particolare nella sequenza della processione di *Staroe i novoe*).

Ma i due più cospicui e lucidi tentativi di sistemazione teorica del concetto di « montaggio » nell'accezione cinematografica sono secondo noi costituiti dai saggi del '29 « La dialettica della forma cinematografica » e, soprattutto, « Metodi di montaggio ». Per il primo è necessario superare lo sconcerto di talune premesse di ordine filosofico generale, sia pure dettate da una calda e sincera preoccupazione ideologica, e seguire poi la lucida esposizione delle varie possibilità di sviluppo dialettico del concetto di « montaggio » secondo il suo principio « drammatico », per cui esso trascorre dalla più elementare dinamizzazione « ottica » dell'immagine a quella « emotiva » (attraverso « serie di associazioni psicologiche ») e da questa a quella « puramente intellettuale » che ha la possibilità « d'incoraggiare e dirigere l'intero *processo di pensiero* » (può, per esempio, « risolvere un conflitto tra un preconcetto e il suo *graduale discreditarsi in fasi preordinate* »).

Meglio ancora viene analizzata nel secondo scritto l'evoluzione del concetto di montaggio attraverso cinque categorie formali: *montaggio metrico,* in cui « il contenuto dell'inquadratura è subordinato alla lunghezza assoluta del pezzo »; *montaggio ritmico,* in cui « è il movimento nell'interno dell'inquadratura che determina il movimento del montaggio » (in altre parole, è subordinato al contenuto dell'inquadratura); *montaggio tonale,* che tiene conto di tutti gli « elementi d'urto » del pezzo di montaggio (anche del grado di vibrazione di luce in un'inquadratura); *montaggio sovratonale,* che « tiene conto complessivamente di tutte le qualità di richiamo del pezzo » (tonali e fisiologiche); *montaggio intellettuale,* che tiene conto dei sovratoni intellettuali oltre che fisiologici.

Negli altri saggi della raccolta l'A. ora (« Il linguaggio cinematografico », « La struttura del film ») coglie l'occasione per svolgere acute analisi strutturali delle sue opere (il *Potëmkin* in particolare), ora (« Una lezione di sceneggiatura ») spiega una eccezionale possibilità d'impiego del « fonofilm » (il « monologo interiore »). Altrove

(« La forma cinematografica: problemi nuovi », scritto nel 1935), in un frangente particolarmente « difficile » per la cinematografia sovietica e per Ejzenštejn soprattutto, egli tenta, talora con foga polemica ma più spesso attenuando il calore di certe sue precedenti enunciazioni, una rivalutazione delle ricerche teoriche e pratiche condotte nel quinquennio 1924-29. Ma, per farlo, è prima costretto a sostenere che « una battuta di sospensione nello sviluppo delle forme e dei mezzi deldell'espressione filmica è parsa conseguenza inevitabile dello spostamento dell'indagine in un'altra direzione, spostamento la cui opportunità è evidente, in quanto tende ad approfondire e ampliare la formulazione tematica e ideologica di questioni e problemi nel contenuto del film ... ».

Tutta la passione, tutto l'entusiasmo dello studioso e dell'artista nei confronti delle possibilità « illimitate » del mezzo espressivo cinematografico (« stadio perfetto di sviluppo di tutte le arti, fuse in una sola ») si riflettono abbondantemente in « Ragioni di orgoglio » (orgoglio per l'influenza esercitata presso i migliori cineasti del mondo dalle singolarità formali e ideologiche del cinema sovietico). Infine, « Dickens, Griffith e noi » è un devoto atto di omaggio all'unico autore di cinema al quale Ejzenštejn riconosce di dovere qualcosa (« voglio ricordare — egli dice — che cosa David Wark Griffith rappresentò per noi, giovani registi sovietici degli anni venti. Per dirlo semplicemente e senza equivoci: una rivelazione »). Al tempo stesso il saggio è la più acuta disamina che sia mai stata tracciata della personalità del grande pioniere americano: il primo uomo di cinema che abbia pensato in termini di montaggio, che abbia utilizzato il primo piano (fin dal 1908, in *Enoch Arden*) in funzione espressiva, che abbia saputo ricorrere per la formazione di un proprio metodo a succhi latenti nella tradizione letteraria e, nel caso specifico, nell'opera di Dickens.

Benché derivate dalle più svariate « occasioni », veramente infinite e imprevedibili sono le illuminazioni — utili all'autore di film, come allo studioso di cinema e di ogni altra disciplina artistica — che si possono trarre dalla lettura di questi scritti di Ejzenštejn. Anche fra gli eccessi e le intemperanze di colui che fu, come creatore, sempre e soprattutto un « innamorato » della sua arte, il lettore, in certo qual modo anche per questo, non può fare a meno di chiedersi a quale livello permarrebbe ancor oggi il cinema senza il contributo, sotto qualsiasi forma prodigato, di questo grande cultore e artista.

Per avere infine una riprova di una altra delle straordinarie virtù sulle quali poggiava l'amore e l'entusiasmo di Ejzenštejn, valgano le testimonianze delle sue « Lezioni di regia » riportate, purtroppo in numero limitato, dal suo allievo Niznij. Ci riferiamo all'altrettanto grande virtù del docente, come tale veramente provvisto di un organico e lucido sistema per portare coscientemente l'allievo al completo dominio di tutti gli aspetti specifici dell'espressione cinematografica, intesa come « estremo stadio di sviluppo » dei mezzi espressivi della letteratura, della pittura, della musica e del teatro.

LEONARDO AUTERA

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (*per complessive 4204 pagg.*) *e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera* (*indivisibile*) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal I° al 30-IX-1965

a cura di ROBERTO CHITI

Agente 077, dall'Oriente con furore.
Amori di una calda estate - v. *Los pianos mecanicos / Les pianos mécaniques.*
Amorosi, Gli - v. *Alskande par.*
Argos contro le 7 maschere di cera - v. *Santo en el museo de cera.*
Avventure e gli amori di Moll Flanders, Le - v. *The Amorous Adventures of Moll Flanders.*
Battaglia del Danubio, La - v. *Valurile Dunarii.*
Castelli di sabbia - v. *The Sandpiper.*
Cieca di Sorrento, La o La vendetta del del Cavaliere Nero.
50.000 sterline per tradire - v. *Masquerade.*
Collina del disonore, La - v. *The Hill.*
Colonnello Von Ryan, Il - v. *Von Ryan's Express.*
Compagno Don Camillo, Il.
Complessi, I.
Controspionaggio: Rangers Attack (già: La spia del lago) - v. *Captain Carey, U.S.A.* (riedizione).
Delitto del faro, Il - v. *Tormented.*
Donna che non sapeva amare, La - v. *Harlow.*
Donna è uno spettacolo, La - v. *La femme-spectacle.*
Donna del lago, La.
Doringo! - v. *The Glory Guys.*
Eroi di ieri... oggi... domani, Gli.
Febbre sulla città - v. *Bus Riley's Back in Town.*
Gengis Khan il conquistatore - v. *Gengis Khan.*
Giungla di bellezze - v. *The Beauty Jungle.*
Gladiatore che sfidò l'impero, Il.
Invincibili fratelli Maciste, Gli.
James Tont, operazione U.N.O.
Maschera di Zorro, La - v. *Zorro Rides Again* (riedizione).
Moglie americana, Una.
Nodo scorsoio - v. *My Blood Runs Cold.*
Operazione Zanzibar - v. *Mozambique.*
Piacere e l'amore, Il - v. *La ronde.*
Quattro cavalieri del terrore, I - v. *Hell's Crossroads* (riedizione).
Quei temerari sulle macchine volanti - v. *Those Magnificent Men in Their Flying Machines.*
Quello strano sentimento - v. *That Funny Feeling.*
Ragazzola, La.
Rapina al sole - v. *Per un beau matin d'été.*
Rivincita di Ivanhoe, La.
Sandokan contro il leopardo di Sarawak.
Se spari ti uccido! - v. *Cuatreros.*
Sette contro tutti.
Sette uomini d'oro.
Sfida degli implacabili, La - v. *Pistoleros en Golden Hill* o *Oeste Nevada Joe.*
Shenandoah, la valle dell'onore - v. *Shenandoah.*
Sinbad contro i 7 Saraceni.
Sorelle di Zorro, Le - v. *Aventuras de las hermanas X.*
Spia dai due volti, La - v. *The Spy with My Face.*
S 077 spionaggio a Tangeri.
Taglia, La - v. *The Reward.*
Tre centurioni, I.
Tua pelle o la mia, La - v. *None But the Brave.*
Ultimo omicidio, L' - v. *Once a Thief.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

I giudizi critici sono stati redatti da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

AGENTE 077, DALL'ORIENTE CON FURORE — **r.:** Terence Hathaway [Sergio Grieco] - **s.** e **sc.:** Arpad De Riso, Nino Scolaro, Sandro Continenza, Leonardo Martin - **f.** (Techniscope, Technicolor): Juan Julio Baena - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Nedo Azzini e Ramiro Gomez - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Ken Clark (Dick Malloy), Margaret Lee, Philippe Hersent, Fernando Sancho, Fabienne Dalì, Evi Marandi, Michaela, Franco Ressel, Vittorio Sanipoli, Loris Barton, Ennio Balbo - **p.:** Fida Cinematografica / Epoca Film S.A. / Les Productiones Jacques Roitfeld - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d.:** Fida (regionale).

ALSKANDE PAR (Gli amorosi) — **r.:** Mai Zetterling - **s.:** dal romanzo « Fröknarna von Pahlen » di Agnes von Krusenstjerna - **f.:** Sven Nykvist - **scg.:** Jan Boleslaw - **mo.:** Paul Davies - **altri int.:** Toivo Pawlo, Margit Carlqvist, Hans Straat, Jan Erik Lindqvist, Barbro Hjort / af Ornas, Marta Dorff, Lissi Alandh, Ake Gronberg, Hans Sündberg, Sten Lonnert, Axel Fritz, Henrik Schildt, Berit Gustafsson, Lars Grundtman Lennart Grundtman, Dan Landgré, Lo Dagerman, Rebecca Pawlo, Nancy Dalunde, Anja Boman, Katarina Edefeldt, Meta Velander, Claes Thelander, Börje Mellvig - **p.:** 1964 - **d.:** INDIEF.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 110 e altri dati a pag. 120 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

AMOROUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS, The (Le avventure e gli amori di Moll Flanders) — **r.:** Terence Young - **altro scg.:** Alex Vetchinsky - **c.:** Elizabeth Haffenden, Joan Bridge - **mo.:** Frederick Wilson - **altri int.:** Noel Howlett (il vescovo), Ingrid Hafner (la sorella maggiore), June Watts (la sorella minore), Judith Furse (miss Glowber), Anthony Dawson (ufficiale dei Dragoni), Roger Livesey (il curato ubriaco), David Lodge (il capitano della nave), Mary Merrall (la signora), Richard Wattis (il gioielliere), Reginald Beckwitt (il dottore), David Hutcheson (il nobiluomo), Lionel Long (il cantante nella prigione), Leonard Sachs (il dottore della prigione), Richard Goolden (il trattore), Basil Dignam (l'avvocato), Michael Brennan (il secondino), Jess Conrad, Noel Harrison, Alex Scott, Alexis Kanner, Terence Lodge, Michael Trubshawe, Liam Redmond, Neville Jason - **p.:** Marcel e Richard Hellman - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 134 e altri dati a pag. 138 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano).

AVENTURAS DES LAS HERMANAS X (Le sorelle di Zorro) — **r.:** Federico Curiel — **s.:** da un'idea di Roberto Rodriguez - **sc.:** F. Curiel, Alfredo Ruanova

- **f.** : Fernando Colin - **m.** : Henri Kabiats - **mo.** : José Mungui - **int.** : Kity De Hojos, Dacy Gonzales, Rafael Bertrand, Dagoberto Rodriguez, Santanon - **p.** : Rodriguez Film - **o.** : Messico 1963 - **d.** : regionale.

BEAUTY JUNGLE, The (Giungla di bellezze) — **r.** : Val Guest - **s.** e **sc.** : Robert Muller, V. Guest - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Arthur Grant - **m.** : Laurie Johnson - **scg.** : Maurice Carter - **mo.** : Bill Lenny - **int.** : Ian Hendry (Don Mackenzie), Janette Scott (Shirley Freeman), Ronald Fraser (Walter), Edmund Purdom (Carrick), Jean Claudio (Armand), Kay Walsh (signora Freeman), Norman Bird (sig. Freeman), Janina Faye (Elaine), Tommy Trinder (Charlie Dorton), David Weston (Harry), Francis Matthews (Taylor), Peter Ashmore (Lucius), Jacqueline Jones (Jean Watson), Alizia Gur (Miss Perù), Jackie White (Barbara), Sylvia Steel (Janet), Eve Eden (Angela), Jerry Desmonde (organizzatore del concorso « Rose of England »), Leila Williams, Henry McCarthy, Paul Carpenter, Raymond Young, Marianne Stone, Jacquie Wallis, Sidney James, Joe Brown, Stirling Moss, Duchessa di Bedford - **p.** : Val Guest per la Val Guest Productions - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Rank Film.

BIENVENIDO, PADRE MURRAY! (Vento infuocato del Texas) — **r.** : Ramon Torrado - **s.** e **sc.** : Federico de Urrutia, Manuel Sebares - **f.** (Superscope, Eastmancolor) : Ricardo Torres - **m.** : Manuel Parada - **scg.** : Jaime Cubero e Galicia - **mo** : Gaby Penalda - **int.** : René Muñoz (padre Murray), Angel del Pozo, Paul Piaget, Fernando Sancho, Charito del Rio, Howard Vernon, Jesus Tordesillas, Tomas Blanco, Carmen Esbri, Santiago Rivera, Tomas Sancho - **p.** : Copercines - **o.** : Spagna, 1963 - **d.** : regionale.

BUS RILEY'S BACK IN TOWN (Febbre sulla città) — **r.** : Harvey Hart - **s.** e **sc.** : Walter Gage - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor) : Russell Metty - **m.** : Richard Markowitz - **scg.** : Alexander Golitzen, Frank Arrigo - **mo.** : Folmar Blangsted - **int.** : Michael Parks (Bus Riley), Ann-Margret (Laurel), Jocelyn Brando (signora Riley), Janet Margolin (Judy), Kim Darby (Gussie), Brad Dexter (Slocum), Crahan Centon (Spencer), Larry Storch (Howie), Brett Somers (Carlotta), Mimsy Farmer (Paula), Nan Martin (signora Nichols), Ethel Griffies (signora Spencer), Lisabeth Hush (Joy), Alice Pearce (massaia), Chet Stratton (Benji), David Carradine (Stretch), Marc Cavell (Egg Foo), Parley Baer (Griswald) - **p.** : Elliott Kastner per la Universal - **o.** : U.S.A., 1965 - **d.** : Universal.

CIECA DI SORRENTO, La o LA VENDETTA DEL CAVALIERE NERO — **r.** : Nick Nostro - **s.** e **sc.** : Giovanni Simonelli e Nick Nostro, liberamente tratto dal romanzo omonimo di Francesco Mastriani - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Franco Delli Colli - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Giuseppe Santi, Giuseppe Ranieri - **mo.** : Bruno Mattei - **int.** : Diana Martin (Isabella di Rionero), Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (George Welby), Leontine May (Gloriana), Albert Farley [Alberto Farnese] (Amedeo Aniante), Pierre Vivaldi, Paul Maxwell, John Warrel, Alfredo Censi, Laura Nucci, Ray Martino, Gaetano Scala, Romano Giomini, Riccardo Ricci - **p.** : Cineproduzioni Associate - **o.** : Italia, 1963 - **d.** Filmar (regionale).

COMPAGNO DON CAMILLO, Il — **r.** : Luigi Comencini - **s.** : libera versione dal libro omonimo di Giovanni Guareschi - **sc.** : Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f.** : Armando Nannuzzi - **m.** : Alessandro Cicognini - **scg.** : Luigi Scaccianoce - **c.** : Danda Ortona - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Fernandel (Don Camillo), Gino Cervi (Peppone), Saro Urzì (il Brusco), Marco Tulli (lo Smilzo), Graziella Granata (Nadia), Gianni Garko (Scamoggia), Silla Bettini (il Bigio), Alessandro Gottlieb (Ivan), Leda Gloria (moglie di Don Peppone), Aldo Vasco (un « compagno »), Paul Muller (il pope russo), Jacques Herlin (Perletti), Mirko Valentin (finto russo), Ettore Geri (Oregov) - **p.** : Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film / Francoriz Production / Omnia Film, Monaco - **o.** : Italia-Francia-Germania Occ., 1965 - **d.** : Cineriz.

I COMPLESSI — **f.** (per tutti e tre gli episodi) : Ennio Guarnieri, Mario Montuori - **m.** (per tutti e tre gli episodi) : Armando Trovajoli - I° episodio : **Una gior-**

nata decisiva - **r.:** Dino Risi - **s.:** Ruggero Maccari, Ettore Scola, D. Risi - **sc.:** R. Maccari, E. Scola, Marcello Fondato - **scg.:** Luciano Spadoni - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Nino Manfredi (Guido Raganelli), Ilaria Occhini (Gabriella), Riccardo Garrone (Alvaro), Umberto D'Orsi (Ernesto), Leopoldo Valentini, Donatella Della Nora - II° episodio: **Il complesso della schiava nubiana** - **r.:** Franco Rossi - **s.:** Age (Agenore Incrocci) e Furio Scarpelli - **sc.:** Piero De Bernardi, Leonardo Benvenuti - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Giorgio Serralonga - **int.:** Ugo Tognazzi (prof. Gildo / Guido Beozzi), Claude Lange (sua moglie), Paola Borboni (signora Baratti-Croce), Claudio Gora (antiquario), Nanda Primavera, Carletto Sposito, Renato Terra - III° episodio: **Guglielmo il dentone** — **r.:** Luigi Filippo D'Amico - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego, Alberto Sordi - **scg.:** Giorgio Giovannini - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Alberto Sordi (Guglielmo), Gaia Germani (se stessa), Franco Fabrizi (Francesco Martello), Romolo Valli (padre Baldini), Alessandro Cutolo, Nanni Loy, Vincenzo Talarico, Edy Campagnoli, Alice ed Hellen Kessler, Armando Trovajoli, Lelio Luttazzi, Leo Wollenborg, Mario Brega, Silvio Battistini - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film / S.P.C.E., - **o.:** Italia-Francia, 1965 - **d.:** Euro.

CUATREROS (Se spari ti uccido!) — **r.:** Ramon Torrado - **m.:** Daniel Montorio - **int.:** Edmund Purdom, Frank Latimore, Maria Silva, Laura Granados, Luis Induni, Fernando Sancho - **p.:** Arturo Gonzales per la Coop Atlantida - **o.:** Spagna, 1964 - **d.:** regionale.

DONNA DEL LAGO, La — **r.:** Luigi Bazzoni e Franco Rossellini - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Virna Lisi (Tilde), Peter Baldwin (Bernardo), Philippe Leroy (Mario), Salvo Randone (Enrico), Valentina Cortese (Irma), Pia Lindstrom (Adriana), Piero Anchisi (Francesco) - **d.:** Telexport (regionale).

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 161 e altri dati a pag. 168 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Locarno).

EROI DI IERI, OGGI, DOMANI, Gli — **r.:** Sergio Tau, Enzo dell'Aquila, Fernando De Leo, Franz Wedsz - **f.** (bianco e nero, con un episodio a colori) - **int.:** G. B. Salerno, W. Pinelli, Maria Monti, Mario Siletti - **p.:** Alfredo Salvati - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

FEMME-SPECTACLE, La (La donna è uno spettacolo) — **r.:** Claude Lelouch - **s.** e **sc.:** C. Lelouch - **f.** (Cinemascope, bianco e nero ed Eastmancolor): Jean Collomb - **p.:** Les Films de La Pléiade - **o.:** Francia, 1965 - **d.:** Regionale.

GENGIS KHAN (Gengis Khan il conquistatore) — **r.:** Henry Levin - **r. II^a unità:** Cliff Lyons - **s.:** Berkely Mather - **sc.:** Clarke Reynolds, Beverley Cross - **f.** (Panavision, Technicolor): Geoffrey Unsworth - **f. II^a unità:** Tony Braun - **m.:** Dusan Radic - **scg.:** Heino Weidemann, Mile Nickolic - **superv. scg.:** Maurice Carter - **e. s.:** Bill Warrington e David Warrington - **c.:** Cynthia Tingey - **mo.:** Geoffrey Foot - **int.:** Omar Sharif (Temujin), Stephen Boyd (Jamuga), James Mason (Kam Ling), Françoise Dorléac (Bortei), Telly Savalas (Shan), Woody Strode (Sengal), Kenneth Cope (Subodai), Michael Hordern (Geen), Eli Wallach (Shah di Khwarezm), Robert Morley (Imperatore della Cina), Roger Croucher (Kassar), Don Borisenko (Jebai), Yvonne Mitchell (Katke), Patrick Holt (Kuchluk), Suzanne Hsaio (Chin Yu), George Savalas (Toktoa), Carlo Cura (Temujin bambino), Gustavo Rojo (Altan), Dusan Vujsic (Ho Mun Tim), Jovan Tesic (Fut Su), Andreja / Marcic (Chagedai), Thomas Margulies (Jochi) - **p.:** Irving Allen, Euan Lloyd per la Irving Allen Prod. / C.C.C. / Avala - **o.:** U.S.A. - Germania Occ. - Jugoslavia, 1965 - **d.:** Columbia-Ceiad.

GLADIATORE CHE SFIDÒ L'IMPERO, Il — **r.:** Domenico Paolella - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Raffaello Masciocchi - **int.:** Rock Stevens (Spartaco), Gloria Milland (Livia), Massimo Serato, Piero Lulli, Livio Lorenzon, Walter

Barnes, Andrea Checchi - **p.** : Ferdinando Felicioni per la Jonia Film - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : regionale.

GLORY GUYS, The (Doringo!) — **r.** : Arnold Laven.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.

HARLOW (La donna che non sapeva amare) — **r.** : Gordon Douglas.

Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

HILL, The (La collina del disonore) — **r.** : Sidney Lumet - **d.** : M.G.M.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 111 e dati a pag. 120 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

IN HARM'S WAY (Prima vittoria) — **r.** : Otto Preminger - **d.** : Paramount.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 106 e altri dati a pag. 118 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

INVINCIBILI FRATELLI MACISTE, Gli — **r.** : Roberto Mauri - **s.** e **sc.** : R. Mauri, Edoardo Mulargia - **f.** (Eastmancolor) : Romolo Garroni - **m.** : Felice Di Stefano - **scg.** : Giuseppe Ranieri - **c.** : Sergio Selli - **mo.** : Enzo Alabiso - **int.** : Richard Lloyd (Maciste n. 1), Tony Freeman (Maciste n. 2), Claude Lange (Thaliade), Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Akim), Ursula Davis (Jhana), Gia Sandri (Nicé), Steve Lang, Franco Visconti, F. Viotti, Ruth von Hagen - **p.** : I.F.E.S.A. (Intercambio Film Europa Sud America) - **o.** : Italia, 1964, - **d.** : regionale.

JAMES TONT, OPERAZIONE U.N.O. — **r.**, **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Alessandro D'Eva e Raffaele Masciocchi - **m.** : Marcello Giombini - **scg.** : Aurelio Crugnola - **c.** : Luciana Marinucci - **mo.** : Ornella Micheli - **int.** : Lando Buzzanca (James Tont), Evi Marandi (Barbara), Loris Gizzi (Goldsinger), Gina Rovere (Narda), George J. Wang (Kayo), Alighiero Noschese (Noskes), Evi Rigano (Joyce Patterson), Walter Maestosi (Reider), Licia Lombardi, Mario De Simone, Susanne Clemm, Gianni Morandi, Pino Donaggio, Claudio Guarino, Bruno Scipioni, Corinne Fontaine - **p.** : Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Dino De Laurentiis Cinemat. Distrib.

MASQUERADE (50.000 sterline per tradire) — **r.** : Basil Dearden - **mo.** : John Guthridge - **altri int.** : José Burgos (El Mono), Charles Gray (Benzon), John Le Mesurier (Sir Robert), Roger Delgado (Ahmed Ben Fa'id), Jerold Wells (Brindle), Felix Aylmer (Henrickson), Denis Bernard (re Ahmed), Ernest Clark (ministro), David Nettheim (fotografo), Anthony Singleton (assistente del fotografo), Norman Fisher (vescovo), Eric Blyth (generale), James Mossman (se stesso) - **d.** : Dear-U.A.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 131 e altri dati a pag. 137 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano).

MOGLIE AMERICANA, Una — **r.** : Gian Luigi Polidoro - **scg.** : Maurizio Chiari - **mo.** : Eraldo Da Roma - **d.** : Cineriz.

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 161 e altri dati a pag. 169 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Locarno).

MOZAMBIQUE (Operazione Zanzibar) — **r.** : Robert Lynn - **r. IIa unità** : Egil S. Woxholt - **s.** : Peter Welbeck - **sc.** : Peter Yeldham - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Martin Curtis - **f. IIa unità** : Egil S. Woxholt - **m.** : Johnny Douglas - **int.** : Steve Cochran (Brad Webster), Hildegard Knef (Ilona Valdez), Paul Hubsch-

mid (Commarro), Vivi Bach (Christina), Martin Benson (Da Silva), Dietmar Schönherr (Henderson), George Leech (Carl), Gert Van Den Bergh (l'arabo), Vic Perry - **p. :** Harry Alan Towers per la Towers of London - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Warner Bros.

MY BLOOD RUNS COLD (Nodo scorsoio) — **r. :** William Conrad - **s. :** John Meredyth Lucas - **sc. :** John Mantley - **f.** (Panavision) : Sam Leavitt - **m. :** George Duning - **scg. :** Le Roy Deane - **mo. :** William Ziegler - **int. :** Troy Donahue (Ben Gunther), Joey Heatherton (Julie Merriday), Barry Sullivan (Julian Merriday), Nicolas Coster (Harry Lindsay), Janette Nolan (zia Sarah), Russell Thorson (sceriffo), Ben Wright (Lansbury), Shirley Mitchell (signora Courtland), Howard McNear (Henry), Howard Wendell (maggiore), John Holland (Courtland), John McCook (Owen) - **p. :** William Conrad per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Warner Bros.

NONE BUT THE BRAVE (La tua pelle o la mia) — **r. :** Frank Sinatra.

Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

ONCE A THIEF (L'ultimo omicidio) — **r. :** Ralph Nelson - **scg. :** George W. Davis e Paul Groesse - **mo. :** Frederich Steinkamp - **d. :** M.G.M.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 130 e altri dati a pag. 137 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano).

PAR UN BEAU MATIN D'ÉTÉ (Rapina al sole) — **r. :** Jacques Deray - **s. :** da un romanzo poliziesco di James Hadley Chase - **sc. :** Didier Goulard, Maurice Fabre, Georges Bardawill, J. Deray, Michel Audiard - **f. :** Jean Charvein - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Georges Wakhevitch - **int. :** Jean-Paul Belmondo (Francis), Sophie Daumier (Monique), Geraldine Chaplin (Zelda), Georges Géret (Zegetti), Akim Tamiroff (Kramer), Claude Cerval (Pigeon), Gabriele Ferzetti (Vic Dermott), Adolfo Celi (Van Willie), Analia Gade (Consuelo Dermott), Jacques Monod (Lucas), Germaine Kerjean (madame Zegetti), Jacques Higelin (Motard), Michèle Viborel (Copine Francis) - **p. :** Sud Pacifique Films-C.I.C.C. - Films Borderie - Terra Films / Jolly Film / Prod. Benito Perojo - **o. :** Francia-Italia-Spagna, 1964 - **d. :** Unidis.

PIANOS MECANICOS, Los / LES PIANOS MÉCANIQUES (Amori di una calda estate) - **r. :** Juan Antonio Bardem - **scg. :** Enrique Alarcon - **d. :** Euro.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 109 e altri dati a pag. 119 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festivat di Cannes).

PISTOLEROS EN GOLDEN HILL o **OESTE NEVADA JOE (La sfida degli implacabili)** — **r., s.** e **sc. :** Ignacio F. Iquino - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Giuseppe La Torre e Julian Rosenthal - **m. :** Enrique Escobar - **int. :** Jorge Martin, Audrey Amber (alias Adriana Ambesi), John MacDouglas (alias Giuseppe Addobbati), Katia Loritz, Miguel de la Riva, « Indio », Rud Fray, Stan Bart, Cesar Nagan, Jack M. Simon, Eduardo Liz, Tomas Sancho - **p. :** I.F.I. España / Cineproduzioni Associate - **o. :** Spagna-Italia, 1964 - **d. :** Filmar (regionale).

RAGAZZOLA, La - **r. :** Giuseppe Orlandini - **s. :** Ugo Guerra, G. Orlandini - **sc. :** Ottavio Alessi, Francesco Milizia, U. Guerra, G. Orlandini - **f. :** Raffaele Masciocchi, Angelo Filippini - **m. :** Romano Mussolini - **scg. :** Christel Fritz - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Agnès Spaak, Giuliano Gemma, Gabriella Giorgelli, Angelo Infanti, Paola Borboni, Margaret Lee, Roberto De Simone, Sandro Dori, Armando Carini, Lina Alberti, Libero Grandi, Lamberto Antinori, Dany Batser - **p. :** Carlo Bessi, Ugo Guerra per la Daiano Film - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** regionale.

REWARD, The (La taglia) — **r. :** Serge Bourguignon.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

RIVINCITA DI IVANHOE, La — **r.:** Amerigo Anton [Tanio Boccia] - **s.** e **sc.:** Arpad De Riso, Nino Scolaro - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Romolo Garroni - **m.:** Giuseppe Piccillo - **int.:** Clyde Rogers [Rick van Nutter] (Ivanhoe), Gilda Lousek (Rovena), Andrea Aureli (Bertrand), Duilio Marzio (Arthur), Furio Meniconi (Thibault), Glauco Onorato (Lockey), Nando Tamberlani (re Giovanni), Franco Pasquetti (Kox), Miro Tuicovic (Brian) - **p.:** Roberto Capitani per la Tevere Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

RONDE, La (Il piacere e l'amore) — **r.:** Roger Vadim.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

SANDOKAN CONTRO IL LEOPARDO DI SARAWAK — **r.:** Luigi Capuano - **s.:** dal romanzo di Emilio Salgari - **sc.:** Arpad De Riso, L. Capuano, H. Krims - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni, Ernesto Kromberg - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Ray Danton (Sandokan), Franca Bettoja (Samoa), Guy Madison (Yanez), Mario Petri (Charles Brooks), Alberto Farnese (Tremal-Naik), Mino Doro, Aldo Bufi Landi, Sandro Moretti (Cammamuri), Romano Stomini, Adriano Vitale, Giuliana Farnese Poggi, Nando Poggi, Franco Fantasia, Harold Frederick, Giulio Marchetti - **p.:** Ottavio Poggi per la Liber Film / Eichberg Film - **o.:** Italia-Germania Occid., 1964 - **d.:** Dear-U.A.

SANDPIPER, The (Castelli di sabbia) — **r.:** Vincente Minnelli.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

SANTO EN EL MUSEO DE CERA (Argos contro le 7 maschere di cera) — **r.:** Eduardo Negrete - **s.** e **sc.:** Jefferson Grant, Robert De Forrest - **f.:** Tom Hopkins - **m.:** Raoul Riley - **scg.:** Jerry Williams - **mo.:** Paul Driscoll - **int.:** Jaime Pantera, Moira Romay, Ed Hurracan, Charles Erook, Mary Johms, Joan Martin, Bill Davidson, Frank Bennett, Glen Anderson, Benny Galan, Marshall Wolcott, Joe Colbert, Anthony Hartman, George Texas, Benny Galan, Cavernario Galindo, la Tigre del Ring - **p.:** Filmadora Panamericana - **o.:** Messico, 1964 - **d.:** regionale.

SETTE CONTRO TUTTI — **r.:** Michele Lupo - **s.:** Ernesto Gastaldi - **sc.:** Lionello De Felice - **f.** (Techniscope, Technicolor): Sandro Mancori - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Piervittorio Marchi - **mo.:** Alberto Galliti - **int.:** Roger Brown (Marco), Liz Havilland [José Greci] (Assuer), Al Northon [Alfio Caltabiano] (Vadio), Harold Bradley (Tucos), Tony Freeman (Fisio), Erno Crisa (Morakes) - **p.:** Elio Scardamaglia per la Leone Film - **o.:** Italia. 1965 - **d.:** regionale.

7 UOMINI D'ORO — **r.:** Marco Vicario - **d.:** Atlantica.

Vedere giudizio di Mario Verdone e dati in questo numero (Mostra di Venezia).

SHENANDOAH (Shenandoah, la valle dell'onore) — **r.:** Andrew V. McLaglen.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

SINBAD CONTRO I 7 SARACENI — **r.:** Emimmo Salvi - **s.:** E. Salvi - **sc.:** Sergio Tocci, Benito Ilforte, E. Salvi - **f.** (Eastmancolor): Mario Parapetti - **m.:** Italo Fischetti - **scg.:** Giuseppe Ranieri - **c.:** Giovanna Natili - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Gordon Mitchell (Sinbad), Bella Cortez (Fatma), Dan Harrison (Omar), Carroll Brown [Bruno Carotenuto], Tony di Mitri, Lilli Zander, Franco Doria, Alberto Conversi, Nat Coster, Attilio Severini, Tonino Stoppa - **p.:** E. Salvi per la Avis Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

SPY WITH MY FACE, The (La spia dai due volti) — **r. :** John Newland - **r. IIª unità :** E. Darrell Hallenbeck - **s. :** Clyde Ware - **sc. :** C. Ware, Joseph Calvelli - **f.** (Metrocolor) : Fred Koenekamp - **m. :** Morton Stevens - **scg. :** George W. Davis, Merill Pye - **mo. :** Joseph Dervin - **int. :** Robert Vaughn (Napoleon Solo), Senta Berger (Serena), David McCallum (Illya Kuryakin), Leo G. Carroll (Alexander Waverly), Michael Evans (Darius Two), Sharon Farrell (Sandy Wister), Fabrizio Mioni (Arsene Coria), Donald Harron (Kitt Kittridge), Bill Gunn (Namana), Jennifer Billingsley (Taffy), Paula Raymond (direttrice), Donna Michelle (Nina), Harold Gould (dottore), Nancy Hsueh (Wanda), Michele Carey (Maggie), Paul Siemion (impiegato), Jan Arvan (camerire) - **p. :** Sam Rolfe e Joseph Calvelli per l'Arena - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** M.G.M.

S 077 SPIONAGGIO A TANGERI — **r. :** Gregg Tallas - **s. :** Heriberto H. Curiel - **sc. :** H. H. Curiel, G. Tallas, R. Dalpiso - **f.** (Doryscope, Eastmancolor) : Rafael Pacheco, Alvaro Mancori - **m. :** Benedetto Ghiglia - **scg. :** Arrigo Equini - **mo. :** José Antonio Rojo - **int. :** Luis Davila, José Greci, Perla Cristal, Ann Castor, Alfonso Rojas, Alberto Dalbes, Tomas Blanco, Barta Barry, Joe Camel, Alberto Cevenini, Amparo Diaz, Juan Cafinos, Rafael Vaquero - **p. :** Bruno Turchetto per la Dorica / Atlantida - **o. :** Italia-Spagna, 1964-65 - **d. :** Medusa (regionale).

THAT FUNNY FEELING (Quello strano sentimento) — **r. :** Richard Thorpe - **s.** e **sc. :** David R. Schwartz - **f.** (Technicolor) : Clifford Stine - **m. :** Bobby Darin - **superv. m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** George Webb - **mo. :** Gene Milford - **int. :** Sandra Dee (Joan Howell), Bobby Darin (Tom Milford), Donald O' Connor (Harvey Granson), Nita Talbot (Audrey), Larry Storch (Luther), James Westerfield (Brokaw), Leo G. Carroll (O' Shea), Gregory Shannon (Lennie), Frank Killmond Scruggs), Robert Strauss e Ben Lessy (I Bartender) - **p. :** Harry Keller per la Universal-International - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Universal.

THOSE MAGNIFICENT MEN IN THEIR FLYING MACHINES (Quei temerari sulle macchine volanti) — **r. :** Ken Annakin - **r. IIª unità :** Don Sharp - **s.** e **sc. :** Jack Davies, Ken Annakin - **f.** (Todd-AO- Technicolor, stampato in De Luxe Color) : Christopher Challis - **m. :** Ron Goodwin - **scg. :** Tom Morahan - **c. :** Osbert Lancaster, Dinah Greet - **mo. :** Gordon Stone - **int. :** Sarah Miles (Patricia Rawnsley), Stuart Whitman (Orvil Newton), James Fox (Richard Mays), Alberto Sordi (conte Emilio Ponticelli), Robert Morley (Lord Rawnsley), Gert Froebe (col. Manfred von Holstein), Jean-Pierre Cassel (Pierre Dubois), Irina Demich (Brigitte / Ingrid / Marlene / Françoise / Yvette / Betty), Eric Sykes (Courtney), Terry-Thomas (sir Percy Ware-Armitage), Benny Hill (Perkins, capo dei pompieri), Yujiro Ishihara (Yamamoto), Flora Robson (Madre Superiora), Karl Michael Vogler (capitano Rumplestrosse), Sam Wanamaker (George Gruber), Tony Hancock (Harry Popperwell), Red Skelton (l'uomo di Neanderthal), Norman Rossington (assistente del capo dei pompieri), William Rushton (Gascoyne Tremayne), Zena Marshall (Sofia Ponticelli), Davy Kaye (Jean, meccanico di Dubois), Jeremy Lloyd (Parsons), Gordon Jackson (McDougal), Fred Emney (il vecchio colonnello), Eric Barker (portalettere francese), Gerald Campion (secondo pompiere), Robin Chapman (Claude), John Le Mesurier (pittore francese), Maurice Denham (pescatore), Ferdy Mayne (ufficiale francese), Bill Nagy (giornalista americano), Eric Pohlmann (sindaco italiano), Steve Plytas (giornalista europeo), Graham Stark (terzo pompiere), Jimmy Thompson (fotografo), Ronnie Stevens (ufficiale della R.A.C.), Michael Trubshawe (amico di Lord Rawnsley) - **p. :** Stan Margulies e Jack Davies per la 20th Century Fox-Ken Annakin Production - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Dear-Fox.

Ken Annakin sulla scia d'un collega inglese dalle analoghe caratteristiche di efficiente mestiere, Michael Anderson. Those Magnificent Men. *ecc. insegue infatti la formula del fortunatissimo* Around the World in 80 Days (*Il giro del mondo in 80 giorni*), *come quello immaginando un viaggio strampalato - stavolta è una gara aviatoria di fantasia, che avrebbe avuto luogo fra Londra e Parigi agli albori dell'aeronautica, vale a dire agli inizi del secolo, — come quello servendosi del gigantesco schermo Todd-AO (rivalutato dopo il fallimento del Cinerama a tre sezioni) e ripetendone infine il motivo di maggior*

richiamo, la presenza, magari per brevi momenti, di una vera folla di « divi » di tutti i Paesi. Il risultato non è malvagio, sulla linea d'un « humour » britannico forse un po' appannato e di maniera ma nel complesso funzionale allo scopo di realizzare due ore di mero intrattenimento. Purtroppo, non c'è più Verne a fornire dei personaggi accettabili come Phileas Fogg, e i « divi » ce la debbon mettere tutta per farci digerire la convenzionalità dei vari tipi che dovrebbero sintetizzare ciascuno un Paese e ne sono soltanto il luogo comune eretto a monumento. Alberto Sordi compone una macchietta gustosa di nobiluomo con numerosa prole al seguito ; riappare dopo molti anni Red Skelton, ma gli è affidato solo il compito di aprire e chiudere con fugacissime prestazioni mimiche. (E.G.L.).

TORMENTED (Il delitto del faro) — **r. :** Bert I. Gordon - **s. :** Bert I. Gordon - **sc. :** George Worthington Yates - **f. :** Ernest Laszlo - **m. :** Albert Glasser - **scg. :** Gabriel Scognamillo - **e. s. :** Flora M. e Bert I. Gordon - **mo. :** John Bushelman - **int. :** Richard Carlson (Tom Stewart), Lugene Sanders (Meg), Susan Gordon (Sandy), Juli Reding (Vi), Joe Turkel (Nick), Merritt Stone (prete), Vera Marsh (madre), Harry Fleer (padre), Lillian Adam, Gene Roth, George Stanley, Dick Walsh, Leslie Thomas - **p. :** Bert I. Gordon e Joe Steinberg per la Cheviot-Allied Artists - **o. :** U.S.A., 1960 - **d. :** regionale.

TRE CENTURIONI, I — **r. :** Roberto Mauri, Georges Cambret - **s. :** Isabella Piga - **sc. :** R. Mauri, Edoardo Mulargia, Mario Russo - **f.** (Eastmancolor) : Vitaliano Natalucci - **m. :** Aldo Piga - **scg. :** Alfredo Montori - **c. :** Sergio Selli - **mo. :** Nello Nannuzzi - **int. :** Roger Browne, Mimmo Palmara, Tony Freeman, Lisa Gastoni, Mario Feliciani, Philippe Hersent, Walter Brandi, Nerio Bernardi, Vera Valmont - **p. :** Aldo Piga per la CA.PI. Film / Padius Productions - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

UOMO MASCHERATO CONTRO I PIRATI, L' — **r. :** Dean Vert [Vertunio De Angelis] - **s. :** Dino Sant'Ambrogio - **sc. :** Aldo Barni, V. De Angelis, Giorgio Costantino - **f. :** Antonio Belviso - **m. :** Alessandro Nadin - **scg. :** Demofilo Fidani - **c. :** Mila Vitelli - **mo. :** Mariano Arditi - **int. :** Claude Dantès, George Hilton, Giovanni Vari, José Torres, Pietro De Vico, Tony Kendall, Gina Rovere, Luciano Benetti, Lucio De Santis, Mario Zicavo - **p. :** Pino Addario per la Rio Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

VAGHE STELLE DELL'ORSA... — **r. :** Luchino Visconti - **d. :** Columbia - Ceiad.

Vedere giudizio di Mario Verdone e dati in questo numero (Mostra di Venezia).

VALURILE DUNARII (La battaglia del Danubio) — **r. :** Liviu Ciulei - **p. :** Romfilm, 1960 - **d. :** Indipendenti regionali.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 60 e dati a pag. 71 del n. 7 luglio 1960 (Festival di Karlovy Vary).

VENERI IN COLLEGIO — **r. :** Marino Girolami - **s.** e **sc. :** Tito Carpi, Luigi De Santis, Antonio Quintero - **f. :** Mario Fioretti - **scg. :** Saverio D'Eugenio - **m. :** Juan Quintero - **mo. :** Enzo Girolami - **int. :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Raimondo Vianello, Ursula Davis, Sandra Mondaini, Enio Girolami, Carla Calò, Carla Macelloni, Michele Accidenti, Antonio Ozeres, Julio Peña, Josè Luis Coll, Marco Tulli - **p. :** Marino Girolami per la Marco Film / Chapalo Film - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

VIALE DELLA CANZONE, Il — **int. :** Marisa Solinas, Bobby Solo, Roby Ferrante, Edoardo Vianello, Peppino Di Capri, Ricky Gianco, Los Marcellos Ferial, Sacha Distel, Roberto Mirolo, Pino Donaggio, Marino Marini, Nico Fidenco, Mario Zelinotti, Nicola Di Bari, Jimmy Fontana, Nini Rosso, Isabella Janetti, Sonia e le Amiche, Roberta Mazzoni, Marianella Morelli, Fausto Billi, I 4 di Lucca, Antonietta Fiorito, Wilma Goich, Renata Pacini, Vanna Brosio, Dick Rives, Pino Catini - **o. :** Italia - **d. :** regionale.

VON RYAN'S EXPRESS (Il colonnello Von Ryan) — **r. :** Mark Robson.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

WEEK-END À ZUYDCOOTE (Week-end a Zuydcoote) — r.: Henri Verneuil - **s.:** dal romanzo di Robert Merle - **sc.:** François Boyer, R. Merle - **f.** (Franscope, Eastmancolor stampato in Technicolor): Henri Decae - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Claude Durand - **int.:** Jean-Paul Belmondo (Julien Maillat), Georges Géret (Pinot), Catherine Spaak (Jeanne), Jean-Pierre Marielle (Pierson), Pierre Mondy (Dhery), Marie Dubois (Hélène), François Périer (Alexandre), Marie-France Boyer (Jacqueline), Ronald Howard (Robinson), Kenneth Haig (Atkins), Nigel Stock (l'uomo bruciato), François Guérin (tenente), Michel Barbey Cirilli), Albert Rémy (Virrel), Beatrice Cenci (ragazza uccisa), Christian Barbier, Jean-Paul Roussillon, Pierre Vernier, Marie-France Mignal, Robert Bazil - **p.:** Robert e Raymond Hakim per la Paris Film Production / Interopa - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Cidif (regionale).

Opera d'impegno abbastanza inconsueto nella mediocre carriera di Henri Verneuil, Week-end à Zuydcoote *arreca un contributo non proprio trascurabile a quel genere di cinema che, incentrato su episodi bellici, condanna in maniera più o meno esplicita la follia e la crudeltà della guerra. Non negheremo al film, che conserva con sufficiente fedeltà la traccia dell'omonimo romanzo di Robert Merle e come esso descrive le due ultime apocalittiche giornate della rotta di Dunkerque nella vicina spiaggia di Zuydcoote, i suoi presupposti essenzialmente spettacolari (i quali pesano negativamente nei risultati complessivi almeno per quanto riguarda l'assai improbabile personaggio della ragazza interpretato da Catherine Spaak). Tuttavia, grazie ad una corposa e affiatata collaborazione col regista soprattutto da parte del prestigioso operatore Decae, del musicista Jarre, del dialoghista (lo stesso Merle) e del principale interprete (Belmondo), esso sortisce un risultato artigianale spesso notevole. Ci riferiamo particolarmente ai suoi momenti corali (le orrende carneficine sull'arenile e sul convoglio diretto in Inghilterra), ma anche all'efficace disegno psicologico del protagonista che, pur dovendo sopportare un'impostazione letteraria, tanto da assomigliare al Gabin di qualche vecchio film di Carné, contribuisce a dare senso e sostanza alla tesi antieroica del racconto.* (L.A.)

Riedizioni e riprese

CAPTAIN CAREY, U.S.A. (Controspionaggio: Rangers Attack - già La spia del lago) — r.: Mitchell Leisen - **s.:** dal romanzo « After Midnight » di Martha Albrand - **sc.:** Robert Thoeren - **f.:** John F. Seitz - **e. s.:** Gordon Jennings - **m.:** Hugo Friedhofer - **scg.:** Hans Dreier, Roland Anderson - **mo.:** Alma Macrorie - **int.:** Alan Ladd, Wanda Hendrix, Francis Lederer, Joseph Calleja, Celia Lovsky, Richard Avonde, Frank Puglia, Luis Alberni, Angela Clarke, Roland Winters, Paul Lees, Jane Nigh, Rusty Tamblyn, Virginia Farmer, David Leonard, Maria Tavares, George J. Lewis, Erno Verebes, Ray Walker - **p.:** Richard Maibaum per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1950.

HELL'S CROSSROADS (I quattro cavalieri del terrore) — r.: Franklyn Adreon - **s.:** John K. Butler - **sc.:** J. K. Butler, Barry Shipman - **f.:** John L. Russell jr. - **m.:** Gerald Roberts - **scg.:** Frank Arrigo - **mo.:** Tony Martinelli - **int.:** Stephen McNally, Peggie Castle, Robert Vaughn, Barton MacLane, Harry Shannon, Henry Brandon, Douglas Kennedy, Grant Withers, Myron Healey, Frank Wilcox, Jean Howell, Morris Ankrum - **p.:** Rudy Ralston per la Republic - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** regionale.

ZORRO RIDES AGAIN (La maschera di Zorro) — r.: William Witney, John English - **s.** e **sc.:** Barry Shipman, John Rathmell, Franklyn Adreon, Ronald Davidson, Morgan Cox - **f.:** William Nobles - **m.:** Alberto Colombo - **mo.:** Helen Turner, Edward Todd - **int.:** John Carroll, Noah Beery sr., Helen Christian, Duncan Renaldo, Richard Alexander, Nigel De Brulier, Reed Howes, Robert Kortman, Jack Ingram, Roger Williams, Tony Martelli, Edmund Cobb, Mona Rico, Tom London, Harry Strang, Jerry Frank - **p.:** Republic (serial) - **o.:** U.S.A., 1937 - **d.:** regionale.

Allegato a « Bianco e Nero », anno XXVI°, n. 10-11, ottobre-novembre 1965.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

IN MARGINE A DUE FESTIVAL

NOTE

I FILM

I LIBRI